

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
L'art contemporain à l'ère des glissements du privé vers le public : pour une relecture de la vie
privée

présenté par :
Isabelle Fexa Leduc

3 novembre 2014
Université de Montréal

Résumé

Ce mémoire de maîtrise porte principalement sur les œuvres des artistes Sophie Calle, Sylvie Cotton, Donigan Cumming, Martin Dufrasne et Marc-Antoine K. Phaneuf. L'objectif de cette recherche est d'observer les différents allers-retours qu'ils effectuent dans leur pratique entre la sphère privée et la sphère publique et qui problématisent notre rapport à l'intimité.

Dans le premier chapitre, je déterminerai ce qui caractérise respectivement l'espace public et l'espace privé, pour ensuite cibler les lieux et les figures de l'intime. Dans le deuxième chapitre, seront étudiés les gestes et les méthodes d'appropriation de la sphère privée par les artistes à l'aide de la pratique de la collection, la pratique ethnographique ainsi que la pratique de la surveillance. L'impact de ces pratiques sur l'investissement de l'artiste dans la durée est relevé, ainsi que leur inscription dans un art dit contextuel. Enfin, je terminerai par une réflexion sur ma propre pratique, en considérant ce qui l'apparente et la distingue des artistes étudiés dans celui-ci.

Mots-clés : Sophie Calle, Sylvie Cotton, Donigan Cumming, Martin Dufrasne, Marc-Antoine K. Phaneuf, vie privée, art contemporain, intimité, surveillance, ethnographie.

Abstract

This Master's thesis deals with the works of artists Sophie Calle, Sylvie Cotton, Donigan Cumming, Martin Dufrasne, and Marc-Antoine K. Phaneuf. The objective of this research is to observe the back and forth explored by the artists in their practices between the private and the public sphere and how these problematize our relationship with intimacy.

In the first chapter, I will determine the elements that respectively characterize the public and the private space, and then find the places and forms that define intimacy. In the second chapter, I will examine the private sphere's appropriation gestures and methods employed by the artists through a study of collecting, ethnographic, and surveillance practices. I will underline the impact of such practices on the artists' investment in time and their implication in contextual art. Finally, I will deliberate on my very own practices, considering how they differentiate or resemble the practices of the artists studied in this memoir.

Keywords: Sophie Calle, Sylvie Cotton, Donigan Cumming, Martin Dufrasne, Marc-Antoine K. Phaneuf, privacy, contemporary art, intimacy, surveillance, ethnography.

Table des matières

Introduction.....	5
 Chapitre 1 : Les espaces privés et publics, littérature sur le sujet.....	10
1.1.L'espace public, lieux et manières d'être.....	10
1.1.1.Les codes de conduite	12
1.1.2.Mort ou déplacement de l'espace public?	14
1.1.3.La vie privée au niveau juridique	17
1.2.Lieux et figures de l'intime	21
1.2.1.Le quotidien	21
1.2.2.Le refuge intérieur	25
1.2.3.Le secret et son nécessaire dévoilement	29
1.2.4.Le corps, intime ou public?	31
1.2.5.L'espace de la maison	32
 Chapitre 2 : Le processus : les gestes et les méthodes d'appropriation de la sphère privée par les artistes.....	36
2.1.L'objet comme pratique de l'intimité	36
2.1.1.L'objet mémoire	38
2.1.2.La collection	41
2.2.La pratique ethnographique	45
2.3.La pratique de la surveillance	53
2.3.1.Vers une esthétique de la filature	59
2.4.L'investissement de l'artiste : l'art et la vie confondus	65
 Conclusion	71
 2.5.Ma pratique	74
2.5.1.L'artiste comme détective privé, ma posture.....	74
2.5.2.Un investissement dans la durée	76
2.5.3.Deux espaces, deux esthétiques	77
2.5.4.Une manière d'observer.....	80
2.5.5.Le rôle du numérique	81
2.5.6.Le document artistique	83
2.5.7.Surveillance ou libération?	85
 Bibliographie	86

Introduction

Je me suis intéressée au départ de ce mémoire à la façon dont les technologies numériques brouillent de plus en plus les limites entre la vie privée et la vie publique, et à la tendance actuelle des artistes en art contemporain à reprendre ces glissements de la vie privée dans le public dans leur pratique.

Pourquoi? Parce que ces préoccupations alimentent le cœur de ma démarche artistique. Les possibilités de rapprochement entre les individus offertes par les nouvelles technologies de communication m'ont grandement intéressée : la transgression de l'intimité, les échanges avec des inconnus ainsi que la possibilité que j'avais d'exhiber les traces de ces communications intimes aux yeux de tous. Jusqu'où à présent, pouvais-je tester les limites de la vie privée des gens à leur insu? Et pourquoi cette facilité d'exhibition? Quels étaient les outils et les méthodes qui me permettraient de matérialiser l'intimité et de la partager? C'est à partir de ces réflexions que je me suis engagée dans un processus d'espionnage, de filature et d'appropriation, par le biais de divers modes d'enregistrement – photographie, vidéo, écriture, objets trouvés. Qu'est-ce qui, réellement, relève respectivement de la sphère privée et de la sphère publique? Dans mon projet de création *Voir, regarder*, dont découle ce mémoire, je tente de répondre à ces questions par l'investigation d'un quartier de banlieue sur une période de deux ans. Tout d'abord, à l'aide d'un caméscope à longue focale, j'observe les individus à travers leur fenêtre, puis je traque régulièrement leurs objets intimes dans leur bac de recyclage. Une fois collectés, ces objets sont pris en photo, ordonnés et archivés. Empruntant

aux techniques de la collection, de la filature et de la pratique ethnographique, j'entreprends la reconstitution d'une archive de l'intimité des gens.

Plusieurs auteurs observent les multiples trajectoires qui relient aujourd'hui le privé et le public. La vie quotidienne est promulguée au rang d'objet public au travers des blogs et des réseaux sociaux. Le temps de réflexion diminue dans les méthodes de communication instantanées qui commandent une pratique et une esthétique quotidienne. Aussi, les messages textes, les statuts et commentaires facebook ainsi que les photos sur Instagram exigent une communication de l'instant présent, et ne sont pas propices à un échange en profondeur ni à des réflexions de longues durées. Puis, les téléphones intelligents regroupent une foule de fonctions qui enregistrent la vie privée : appareil photo, caméra vidéo, dictaphone, tablette d'écriture, albums, géolocalisateurs, boussole...

Même s'ils ont été facilité par l'apparition des technologies numériques, ces glissements entre vie privée et vie publique se sont manifestés bien avant celle-ci. Richard Sennett (1979) note déjà dans les années soixante-dix un affaiblissement de tout ce qui est relatif au domaine public et un repli vers le privé : les usages, les échanges rituels avec les inconnus sont encore bien existants, mais ils se pratiquent par le citoyen de manière formelle et factice. L'inconnu est source d'angoisse et de menace, car dans le bouillonnement de la grande ville, c'est dans l'évitement que les gens se croisent et se rencontrent.

Pour Sennett, la disparition des fonctionnalités de l'espace public est de plus en plus rapide, et c'est ce qui expliquerait un certain glissement de l'espace privé dans l'espace public. Avec l'avènement de la psychologie dans la société moderne, l'homme développe un profond besoin d'exploration de soi qui le pousse à afficher publiquement son intériorité pour affirmer

sa personnalité. Cette vision « intimiste » de la société contamine la vie privée dans le public et modifie le rapport à soi et aux autres. Mon hypothèse est que les artistes en art contemporain rendent explicites les allers et retours entre le privé et le public et offrent ainsi une vision éclairée et réflexive de la société dans laquelle nous vivons.

De façon plus récente, François Thomas (2001) note qu'aujourd'hui l'espace public n'est pas appauvri, mais plutôt dispersé. Il se situe de plus en plus en dehors de la ville : les parcs se multiplient, les forêts deviennent accessibles, et les montagnes sont aménagées pour la marche à pied. Tout autant de lieux qui n'étaient qu'en voie de développement à l'époque où Sennett proclamait un espace public en disparition. L'objectif de la recherche sera de mettre en lumière le contexte dans lequel opère un glissement des limites entre le privé et le public, puis de montrer de quelles manières les artistes en art contemporain utilisent des méthodes d'appropriation afin d'intégrer les différents allers et retours entre le privé et le public dans leur pratique.

La méthodologie choisie consistera à répertorier les trajectoires possibles entre le privé et le public dans notre société moderne en définissant les éléments propres à chacun, et d'engager un dialogue avec les oeuvres des artistes en art contemporain qui usent de méthodes d'appropriation pour questionner ces nombreux glissements. Pour ce faire, des œuvres récentes seront analysées en fonction des thèmes, postures et pratiques de l'intime, de la collection et de la surveillance. Il s'agit ici d'un exercice exploratoire, une sorte de laboratoire regroupant un ensemble d'hypothèses ouvertes et de perceptions modelées par mon statut d'étudiante en cinéma, de vidéaste et de photographe qui s'intéresse aux phénomènes sociaux.

Il sera question dans le premier chapitre de tenter quelques définitions des notions d'espace privé et d'espace public, autant au niveau juridique, philosophique que sociologique, pour en faire ressortir les lieux, les codes de conduite et les figures propres à chacun. Les théories et concepts de Richard Sennett, François Thomas, Zizi Papacharissi, Erving Goffman, Pierre Kayser, Henri Lefebvre, Gaston Bachelard, Michel de Certeau, André Le Breton, Henri-Pierre Jeudy, Pierre Boutang et Martin Heidegger seront examinées afin de mieux circonscrire les enjeux liés aux notions d'espaces privés et publics.

Dans le deuxième chapitre, il s'agira de décrire comment les objets et les traces de l'intime sont observés, analysés, classifiés et transposés dans l'espace public à travers différentes pratiques artistiques. Il faudra aussi se demander en quoi la pratique de la collection, de l'ethnographie et de la surveillance mettent en évidence le contexte actuel des glissements de la vie privée dans l'espace public, en soutenant cette hypothèse à l'aide des théoriciens Jean Baudrillard, Jean-Louis Loubet del Bayle, François Laplantine, Michel Foucault, Elise Morrison, Paul Ardenne et Nicolas Bourriaud. La figure principale d'analyse du corpus choisi sera le travail de l'artiste Sophie Calle, notamment ses œuvres abordant le thème de la collection, de la filature et des contacts avec les étrangers. Puis, seront discutées les pratiques de Sylvie Cotton, Donigan Cumming, Martin Dufrasne, Marc-Antoine K. Phaneuf, Johanna Heldebro et Steve Mann. En dernier lieu, je conclurai par une réflexion sur ma propre pratique, en observant ce qui l'apparente et la distingue des artistes étudiés dans le présent mémoire.

Par ailleurs, après avoir effectué des recherches sur la pratique de divers artistes en art contemporain, il est apparu que ces artistes n'utilisent pas nécessairement les nouvelles

technologies dans leur pratique afin de mettre en lumière les trajectoires entre la sphère privée et la sphère publique. Les tactiques qu'ils emploient ainsi que les objets de l'intime qu'ils récoltent sont multiples. De ce fait, j'ai réorienté le sujet de cette recherche autour des gestes et des méthodes d'appropriation de la sphère privée par les artistes en y incluant l'usage des nouvelles technologies, sans toutefois en faire l'élément central du présent mémoire.

Chapitre 1 : Les espaces publics et privés, littérature sur le sujet

« *L'homme est la seule créature de la terre
qui ait la volonté de regarder à l'intérieur d'une autre.* »
- Hans Carossa

1.1. L'espace public, lieux et manières d'être

Avant de jeter un regard sur les pratiques des artistes en art contemporain qui s'alimentent des glissements de la vie privée dans l'espace public, il apparaît primordial de cerner les définitions propres à chaque espace. Ainsi, en se renseignant sur les origines et les caractéristiques des deux espaces, il sera possible de mieux saisir le contexte dans lequel les artistes effectuent leur pratique et de quelle manière ils opèrent des allers et retours entre ceux-ci. Tout d'abord, provenant du latin *publicus*, le mot public signifie ce « qui concerne le peuple pris dans son ensemble », qui est « accessible, ouvert à tous » (*Nouveau Petit Robert* 1994, p.1808). Alors que le terme existe depuis 1239, la notion d'espace public ne fait son apparition que dans les années soixante-dix, où elle désigne « l'ensemble des lieux où les citoyens se croisent et se rencontrent » (Tomas 2001, p.75). On peut compter parmi les lieux publics la rue, les parcs, les jardins publics, ou tout autre emplacement s'opposant à l'espace privé de la maison dans lequel des individus étrangers les uns aux autres interagissent ensemble de manière personnelle ou impersonnelle. Depuis l'agora de l'antiquité grecque, lieu de rassemblement politique et marchand discuté par Emmanuel Kant, et repris par la philosophe Hannah Arendt en 1958 dans son ouvrage *Condition de l'homme moderne*, la

notion d'espace public est devenue centrale dans le domaine de la sociologie avec la publication de l'ouvrage de Jürgen Habermas intitulé *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962). Dans sa thèse, l'auteur fournit un éclairage pertinent sur un phénomène marginal de l'occupation de l'espace public ; le fonctionnement par lequel un ensemble d'individus tend à s'arroger l'espace, habituellement contrôlé par une certaine autorité, pour s'en servir en tant que plateforme de débats et de diffusion d'informations critiquant le pouvoir exercé par l'État. Toutefois, Habermas déplore essentiellement un déclin de l'espace public, où la pensée critique cède la place à des discours de manipulation. En ce sens, il avance que c'est la disparition expéditive des fonctionnalités de l'espace public qui expliquerait un glissement, voire un affaissement, des frontières entre l'espace privé et l'espace public. Richard Sennett avancera plus tard (1979) qu'avec l'avènement de la psychologie dans la société moderne, en particulier de la psychanalyse, l'homme développe un profond besoin d'exploration de soi qui le pousse à afficher publiquement son intériorité pour affirmer sa personnalité, ce qui complexifie la distinction entre l'expérience privé et l'expérience publique. L'un des exemples les plus probants pour l'auteur est le cas du citoyen qui attribue une plus grande importance à la personnalité et à la vie privée d'un homme politique qu'à la qualité du programme qu'il soutient. Ce culte de la personnalité fragilise les principes de la collectivité : au lieu de considérer le terrain public en tant que pilier du développement des relations sociales entre inconnus, il prend la forme d'une « révélation mutuelle des individus » (Sennett 1979, p.13), raréfiant les interactions sociales impersonnelles. De ce fait, « l'obsession des personnes » (Sennett 1979, p.13) pervertit la vie en société, et ralentit par la même occasion le développement de certaines façades de la personnalité, tel que le respect de la vie privée des

autres. Et parce que l'homme a la certitude que la compréhension du moi donne fenêtre ouverte sur la libération du fardeau de sa pensée, il privilégie l'expérience intime en la contaminant dans l'espace public, altérant ainsi son rapport à soi et aux autres. À ce titre,

se connaître soi-même est devenu un but, une fin en soi, au lieu d'être un moyen de connaître le monde. Et c'est justement cette absorption – en – soi-même qui nous empêche de cerner la notion même de « privé » et de définir clairement notre personnalité, à nos propres yeux comme aux yeux des autres » (Sennett 1979, p.12).

L'individu s'attend à recevoir des bénéfices psychologiques de chaque expérience, et croit qu'il ne peut rien retirer de la vie sociale qui lui apparaît froide et vide. Tranquillement, cette vision intimiste de la collectivité dirige les sociétés occidentales vers un type de société dirigée de l'intérieur, c'est-à-dire une société où l'homme agit à partir de ses sentiments et non une société qui se laisse diriger par les autres. Il est ici facile d'observer des échos directs entre le traitement personnel des affaires relevant de l'impersonnel et l'érosion des limites entre l'espace privé et l'espace public.

1.1.1. Les codes de conduite

L'espace public est constitué de lieux où les citoyens s'entrecroisent et interagissent entre eux de manière impersonnelle, et où il est possible de débattre politiquement tout en affichant publiquement sa vie privée. Bien qu'il incarne un lieu physique, l'espace public suggère aussi une manière d'être et des agirs qui diffèrent de ceux employés dans l'espace privé. Ce qui caractérise tout d'abord l'espace public, c'est la possibilité d'interagir avec des inconnus. Dans son ouvrage *Comment se conduire dans les lieux publics : notes sur l'organisation sociale des rassemblements* (2013), le sociologue Erving Goffman souhaite

reconstituer le code de conduite qui régit les interactions sociales dans l'espace public et qui, sans pour autant être internalisé de manière consciente par les membres de la société, contrôle les situations dans lesquelles il est acceptable, voire civilisé, d'adopter une posture d'ouverture envers un inconnu dans l'espace public. À la différence des interactions dans le privé, le code de conduite de l'espace public dicte une règle générale selon laquelle des inconnus ne sont pas autorisés à s'engager dans un rapport en face à face sans avoir une bonne raison de le faire. En premier lieu, l'auteur dégage un corpus de métiers qui octroient le droit entre deux inconnus d'entamer une conversation. Parmi les acteurs concernés se trouvent les policiers, les prêtres et les vendeurs. Dans le contexte de ces professions, l'interaction avec les inconnus est obligatoire : ces derniers sont tenus de venir en aide à toute personne désirant de l'assistance ou de l'information. Il est intéressant de constater que les policiers et les prêtres peuvent être sollicités sans raison particulière : il est permis de les saluer sans nécessairement amorcer un échange d'information. Quelques autres circonstances lèvent le « droit ordinaire de l'individu à ne pas être importuné » (Goffman, 2013, p.110). Par exemple, lorsqu'un individu se trouve hors rôle (portant un déguisement, en état d'ivresse, pratiquant un sport de façon amatrice), il est justifié de l'accoster pour plaisanter avec lui. Il est aussi convenable de se moquer de quelqu'un qui se trouve dans une position physique momentanément hors de contrôle (quelqu'un qui trébuche, qui glisse, qui s'embarrasse), parce que cela ne porte pas atteinte à son soi adulte, c'est un « soi [dissociable] de son être intime » (Goffman 2013, p.113). Lors de ces cas fortuits, il est suggéré de prendre le tout sur le mode de la plaisanterie. Par ailleurs, si un individu est dans une situation où il a besoin d'aide (une personne âgée ayant un malaise, un individu ayant laissé tomber quelque chose dans la rue), il est tout à fait décent et même honorable d'établir un contact. Ainsi, un code de conduite est érigé dans l'espace public

autorisant, dans certaines situations, des personnes à devenir momentanément disponibles à des inconnus. À l'inverse, certaines situations autorisent un individu à adopter une position d'ouverture envers un inconnu. Par exemple pour demander l'heure, de la monnaie, du feu, des directions, ou bien pour demander pardon lorsqu'on a importuné ou dérangé quelqu'un. Finalement, deux individus peuvent entrer en contact de façon mutuelle si l'objectif est fondé sur l'informalité et la solidarité. De ce fait, des membres d'un groupe spécifique, plus particulièrement des groupes en marge de la société ou défavorisés, sont en droit de se saluer en signe de reconnaissance (des personnes de même nationalité dans un pays étranger, des gens branchés se croisant dans des endroits démodés). L'auteur ajoute que transgresser les règles de communication dans l'espace public est un geste déplacé, car il positionne l'individu sollicité dans une aura de méfiance. S'il n'a pas de bonne raison d'être abordé, l'individu doutera des bonnes intentions de l'inconnu et ne sera pas ouvert à la communication. Ce code de conduite inhérent à l'espace public constitue un ensemble de règles où les artistes interfèrent comme il sera vu plus tard.

1.1.2. Mort ou déplacement de l'espace public?

Bien que les interactions sociales hors du foyer ne cessent d'être réglementées, Richard Sennett adresse une question cruciale dans son ouvrage *The Fall of Public Man*, publié en 1979, à quiconque s'intéresse au devenir de l'espace public : que reste-t-il, à ce jour, de l'espace public? Peut-on proclamer sa mort? La réponse de l'auteur est pour le moins très claire, l'espace public est mort. Il avance que la venue de la voiture est manifestement la conséquence de la désuétude des espaces publics. La banlieue, conçue de manière à se déplacer en voiture, déserte les trottoirs. Puis, corollairement, les interactions entre les

inconnus se font de plus en plus rares, contrairement aux grandes villes où les transports en commun et la marche à pied sont de mise. Ajouté à cela, l'engouement pour une société dite intime dans laquelle les individus affichent publiquement leur intériorité confère au domaine public un caractère obsolète, vacant. Mais l'espace public est-il réellement mort, comme le clame Sennett, ou assistons-nous plutôt à un déplacement de l'espace public vers d'autres lieux? Dans son article *L'espace public, un concept moribond ou en expansion?* (2001), François Tomas affirme que dans les années soixante-dix, il y avait bien là matière à constater un appauvrissement des espaces publics. Comme Sennett, il constate que les rues, en particulier dans l'espace de la banlieue, devenaient en effet plus adaptées à la circulation automobile qu'à la marche à pied, et les places étaient tranquillement remplacées par des stationnements. Néanmoins, il ajoute que le problème ne se pose plus aujourd'hui de la même manière – si problème il y a – car l'espace public n'a jamais été aussi versatile, se multipliant et se diversifiant. L'auteur identifie un nombre considérable de lieux à présent accessibles grâce à une démocratisation des transports individuels et collectifs, entre autres les forêts aménagées pour la promenade, les grands parcs suburbains, les sentiers à thèmes, les littoraux et les chemins de grande randonnée. Les espaces publics foisonnent en dehors des villes pour s'étaler dans les régions rurales, allant même jusqu'à se répandre dans les montagnes et les océans (2001, p.84). Ainsi, l'auteur rapporte que l'aménagement des lieux encourageant le déplacement en automobile n'a pas réellement anéanti l'espace public, mais l'a plutôt déplacé et diversifié à l'image d' « une société de plus en plus mobile » (2001, p. 84). Devant cet état de fait, bon nombre d'artistes tentent de renouveler les rues et les places pour en empêcher le dépérissement en s'adonnant à des performances, des installations extérieures ou des interactions avec les passants. S'il est à noter que dans les années soixante, « l'art s'est déplacé

de l'objet spécialisé en galerie vers l'environnement urbain réel » (Kaprow 1993, p. 261), y aurait-il une corrélation entre la pratique de certains artistes et l'affaiblissement des espaces publics? Ultimement, lorsque Serge Le Squer peint au pochoir de faux passages piétonniers dans les rues (*Infiltrations, Arles, 1998* et *Infiltrations, Montréal, 2000*), que Bogomir Ecker érige une sculpture en périphérie du trottoir pour donner l'illusion de travaux sur la chaussée (*Territory B, 1998*), ou que le collectif –SYN installe des tables à pique-nique dans différents terrains vagues (*Hypothèses d'amarrage, 2001*), comme le remarquent Anne-Marie Ninacs et Patrice Loubier (2001), il y aurait bien là des pratiques artistiques visant à réinsérer l'individu au cœur même de l'espace public afin de pallier à sa détérioration.

Si la pensée de Tomas s'intéresse au déplacement et à la dispersion de l'espace public au-delà du contexte de la ville, et à son réinvestissement par la pratique d'artistes agissant directement sur leur environnement, il est légitime de se questionner sur son renouvellement dans de nouveaux lieux. Dans son ouvrage *A Private Sphere : Democracy in a Digital Age* (2010), la professeure et responsable du département des communications à l'Université d'Illinois Zizi A. Papacharissi se penche sur le rôle des nouvelles technologies dans l'érosion, ou du moins le réarrangement, des limites entre la vie privée et la vie publique. Effectivement, l'auteur remarque que les médias électroniques ont la capacité d'influencer le quotidien des individus, non dans leur contenu, mais dans leur potentiel à réorganiser la « situation géographique de la vie sociale » (Papacharissi 2010, p.68, ma traduction). Pour illustrer le phénomène, l'auteur compare l'architecture des médias électroniques à l'architecture actuelle. Qu'arriverait-il si soudainement nous nous débarassions physiquement de tous les murs dans les maisons, les bureaux, les édifices? Il s'ensuivrait un flot chaotique et ininterrompu de conversations déconnectées, toutes conscientes et discordantes les unes des autres. Telle est

donc l'architecture de l'espace qu'est Internet : un endroit où l'espace privé et l'espace public convergent et où les individus s'exposent à une variété d'observateurs désirés et non désirés. Et puisque l'individu est dans l'impossibilité de contrôler les observateurs des informations qu'il publie, il lui est plus avantageux d'ajuster ses comportements afin de s'adapter à un plus large éventail de situations et de publics (Papacharissi 2010, p. 68). La création de ce nouveau lieu, découlant de l'apparition des médias électroniques, réunit simultanément l'espace privé et l'espace public. Dans cette optique, les individus qui se connectent sous le couvert des différents espaces virtuels sont tantôt assis dans le confort de leur foyer, tantôt en mouvement dans l'espace public, empilant ainsi diverses couches plus ou moins distinctes d'espaces privés ou publics dont il pourrait être vain de vouloir en délimiter les différences. Dans ce contexte, il est utile de comprendre l'espace virtuel, dans son acceptation la plus large, comme un lieu d'osmose entre l'espace privé et l'espace public, car il semble expliquer une part de l'érosion de la frontière entre les deux espaces observables à l'heure actuelle. Il faudra donc penser ce nouvel espace non en des termes dichotomiques qui se contrecarrent, mais sous forme de liens interdépendants qui mettent en évidence une influence réciproque et une imbrication profonde.

1.1.3. La vie privée au niveau juridique

Puisque les particularités de l'espace public ont été discutées, il apparaît maintenant nécessaire de saisir les caractéristiques de l'espace privé afin d'établir le contexte dans lequel les artistes choisis pour le présent mémoire pratiquent. Au premier abord, le terme « privé » recouvre ce « qui concerne quelqu'un dans sa personne même, dans sa vie personnelle », ou bien ce « qui ne concerne pas le public, qui se fait sans témoins, en dehors d'un cadre officiel » (*Nouveau Le Petit Robert* 1994, p.1782). Comment définir le privé, si

intrinsèquement sa valeur réside dans ce qui n'est pas visible? Est-ce un lieu, une personne, un état d'être? Un entretien entre deux personnes dans un lieu public est-il privé? Est privé le lieu dans lequel deux personnes se trouvent ou bien est privé la nature de leur conversation, peu importe leur emplacement? Lorsqu'il écrit *La protection de la vie privée par le droit* (1990), Pierre Kayser fait l'exercice complexe de définir le lieu privé. L'auteur le caractérise a priori comme un endroit fermé, inaccessible aux regards extérieurs et dont l'entrée n'est autorisée que par le propriétaire du lieu. Car si un lieu est privé, il n'est pas nécessairement à l'abri des regards. La définition devient problématique donc, car la cour arrière d'une maison, par exemple, est accessible aux regards des voisins tout en relevant du domaine privé. L'auteur se range alors derrière la position du procureur général Besançon qui définit le lieu privé comme un espace « ouvert à personne sauf autorisation de celui qui l'occupe d'une manière permanente ou temporaire » (Kayser 1990, p. 276).

Au niveau juridique, le Code civil du Québec établit un ensemble de règles qui régissent le droit à la vie privée. En première instance, l'article 3 du titre premier stipule que « toute personne est titulaire de droits de la personnalité, tel le droit à la vie, à l'inviolabilité et à l'intégrité de sa personne, au respect de son nom, de sa réputation et de sa vie privée » (*Code civil du Québec* 2014). Ensuite, l'article 35 du chapitre 3 mentionne que « toute personne a droit au respect de sa réputation et de sa vie privée. Nulle atteinte ne peut être portée à la vie privée d'une personne sans que celle-ci y consente ou sans que la loi l'autorise » (*Code civil du Québec* 2014). Finalement, l'article 36 du même chapitre énumère une liste des actes portant atteinte à la vie privée d'une personne, tels qu'entrer dans son domicile ou d'y prendre quoi que ce soit, d'enregistrer ou de se servir volontairement d'une communication privée, de capter ou de se servir de son image ou de sa voix alors qu'elle se trouve dans des lieux privés,

de surveiller sa vie privée, de faire usage de son nom, son image, sa ressemblance ou sa voix à des fins autres que l'information légitime du public, ainsi que de se servir de sa correspondance, ses manuscrits ou ses autres documents personnels (*Code civil du Québec* 2014). En complément, l'auteur dénombre trois grands droits que l'individu se prévaut pour protéger sa vie privée : le droit à la protection des renseignements personnels, le droit au secret des lettres confidentielles ainsi que le droit de la personne sur son image. En ce qui concerne le dernier droit, l'auteur entend par là le contrôle que l'individu détient sur toute reproduction de sa personnalité au moyen d'un art ou d'une technique. En d'autres termes, il peut accepter ou refuser que son image soit publiée sans son consentement. Toutefois, il est possible de modifier l'aspect de la personne ou de la représentation de celle-ci (photographie, vidéo, portrait) de manière à la rendre méconnaissable dans le but de diffuser son image. Ces droits ont conduit à un droit général au respect de la vie privée, c'est-à-dire qu'une personne a le droit à la confidentialité d'un événement quelconque de sa vie privée. Plus précisément, ladite personne peut empêcher qu'on la représente par surprise dans l'accomplissement d'un acte de sa vie privée, interdisant toute forme d'investigation, que ce soit par l'enregistrement de sa voix, par l'ouverture de ses lettres ou bien par la filature de ses déplacements (Kayser 1990, p. 69).

Bien que la loi confère à l'individu une multitude de droits le protégeant des ingérences, le progrès technique permet une intrusion phénoménale et souvent inaperçue dans la vie privée des autres, que ce soit par la photographie, par l'écoute ou par la collecte d'informations. À un autre niveau, les multiples scandales en premières pages et le journalisme d'enquête, dont les propos sont véridiques ou non, sont aussi des formes de transgression de la vie privée. Il devient donc plus ardu de protéger son intimité dans une société où les nouvelles technologies

encouragent l'individu au voyeurisme et à la quête du sensationnalisme, et facilitent la surveillance tous azimuts.

À l'inverse de cette course juridique à la « protection de sa vie privée », les multiples plateformes de diffusion sur Internet appellent paradoxalement à une exhibition de celle-ci. Dans son livre, Pierre Kayser fait état des difficultés qu'engendre la prolifération des nouvelles technologies dans le quotidien sur la protection du secret de la vie privée. C'est pourquoi l'espionnage audio-visuel de l'intimité constitue à ce jour un délit, par la conservation, la communication et l'utilisation du produit de cet espionnage. Il est possible de porter atteinte à l'intimité de la vie privée de plusieurs manières, notamment par l'investigation sur celle-ci. Comme le Code civil du Québec l'indique, il est interdit de surveiller la vie privée d'autrui de quelque façon que ce soit. L'auteur précise la notion de surveillance : elle est condamnable lorsque l'intimité est captée au moyen d'appareils d'enregistrements des paroles ou de l'image d'une personne se trouvant dans un lieu privé sans son approbation. Cependant, la surveillance qui n'est pas enregistrée à l'aide d'un appareil à des fins de conservation, de communication et d'utilisation n'est pas répréhensible. Tout bien considéré, l'analyse de la vie privée sous un angle juridique laisse préfigurer l'aspect fragile de sa présence : elle est sans cesse sous la menace d'être transgressée ou rapportée dans l'espace public. Et donc, puisqu'elle est vulnérable, il nous convient de la protéger. Cette réflexion est pertinente, car elle soulève d'autres questionnements quant à l'essence même de l'espace privé. Qu'est-ce qui est à protéger exactement? La réputation, l'intériorité? La transgression de l'espace privé dégage-t-elle des affects chez l'individu voyeur? Et surtout, quel est le réel danger de la transgression, au-delà du lieu physique?

1.2. Les lieux de l'intime

C'est à la lumière de ces réflexions que les lignes suivantes seront consacrées à l'espace privé en tant qu'espace de l'intime, indispensable à l'individu en société et au développement de soi. Mais qu'est-ce que l'intimité exactement? Selon le dictionnaire *Nouveau Petit Le Robert* (1994, p. 1202), l'intimité est le « caractère de ce qui est intime, profond, intérieur ». C'est aussi la « familiarité qui unit des personnes liées par l'amitié, l'amour », ou bien un « cadre accueillant qui favorise les relations familiales ». Par la considération de ses différentes définitions, il est constatable que l'intimité est autant un lieu intérieur qu'extérieur et qu'il s'étend au-delà de soi pour s'entretenir entre des personnes proches l'une de l'autre. Dans cette section, des définitions des différents espaces de l'intime seront proposées, ainsi que des descriptions des diverses formes dans lesquelles ils se déclinent ainsi que leurs principales caractéristiques.

1.2.1 Le quotidien

Usage d'objets courants, répétition de gestes et de paroles, conversations banales, « le quotidien est à la fois le ciment de la vie et sa carapace » (Javeau 2003, p.18). Si l'espace de la maison est un refuge, la vie quotidienne l'est tout autant, car c'est sous son toit qu'elle s'exerce. C'est au sociologue et philosophe Henri Lefebvre que l'on doit tout d'abord l'intérêt pour la vie quotidienne comme objet d'étude. Un des apports importants de son ouvrage *Critique de la vie quotidienne* (1947) est son commentaire sur l'acte quotidien, autant dans la possibilité d'acquisition de connaissances par la culture de masse qu'il offre que dans le conditionnement et l'aliénation qu'il provoque. « Le vivre », comme l'entend Lefebvre, ne se

résume pas seulement à une quotidienneté monotone, car il est constitué de temps forts dans lesquels il est possible de faire des choix et ainsi tracer son chemin. Toutefois, force est de constater que la vie quotidienne ne favorise pas la prolifération de ces temps forts, sans pour autant les annihiler complètement. Il ne faut pas oublier que le « choisir » chez Lefebvre est aussi valeur de manipulation : la publicité incite à une consommation colossale d'images vouées à conformer les styles de vie au modèle social dominant. Le consommateur appuierait donc ses choix sur des airs de fausse liberté à partir de valeurs illusoires dont il n'a pas réellement le pouvoir.

À la différence de Lefebvre, Michel de Certeau (1980) considère qu'il est possible, au travers des multiples discours de la société, de faire preuve de résistance en usant de tactiques quotidiennes. Selon ses dires, le consommateur fait preuve d'une indocilité et d'une imagination phénoménale en ce qui a trait à l'assimilation des discours qu'on lui projette. Cette façon de procéder ne suggère pas la volonté d'opérer un changement dans la société ni de se positionner contre la vie quotidienne, mais plutôt une manière de « faire avec ». De Certeau explique que le consommateur peut s'évader dans le discours en décidant ce qu'il en retire et ce qu'il en oublie, tout dépendant de ses intérêts et de ses envies. Il prend les données du discours, les transforme, les assimile, et les bouge dans des trajectoires aux possibilités illimitées. Inquantifiables et indéterminables, ces pratiques quotidiennes s'inscrivent dans un espace de microlibertés où il devient possible d'inventer et de s'émanciper par la lecture, l'écriture, la marche, la cuisine, etc. Il y a là une zone de créativité dans le quotidien, une rébellion quant à la synthétisation de renseignements prédéfinis. Ce qui fait la particularité de cet « art », c'est qu'il est impossible de déterminer le lieu et l'espace dans lequel le consommateur recevra le discours, encore moins les mouvements que prendront les

informations reçues. Ce dernier peut être en train de cuisiner, de faire de l'exercice, il peut se situer dans sa chambre ou dans son salon. C'est la possibilité d'une victoire du lieu sur le temps, car l'individu peut user de la tactique pour sauter sur les occasions qui s'offrent à lui avec ruse et rapidité. La diffusion du discours, quant à elle, est fondée sur un esprit de stratégie, sur une appropriation de l'espace dans un lieu donné. Le consommateur peut en tirer avantage puisqu'il use du temps pour vaincre ce lieu.

Dans son ouvrage *Anthropologie du corps et modernité* (1990, p. 93), le sociologue David Le Breton envisage la vie quotidienne de l'adulte comme un « espace transitionnel » à l'intérieur duquel se logent tous ses repères sécurisants.

[C'est] là où il se sent protégé au sein d'une trame solide d'habitudes, de routines qu'il s'est créé avec le temps, de parcours bien connus, entourés de visages familiers. C'est là que se construit la vie affective, familiale, amicale, professionnelle, là que l'existence se rêve. Là aussi que s'amortissent les effets du politique, du social, du culturel qui affectent l'intimité, là qu'ils sont discutés et adaptés aux sensibilités individuelles (Le Breton 1990, p. 94).

En ce sens, c'est l'habitude, le routinier et le prévisible qui rend le quotidien réconfortant. Et puisque le quotidien, ponctué d'automatismes et de rituels répétitifs, se réalise en privé comme en public, il pourrait être envisagé en tant que passerelle qui lie le monde intérieur au monde extérieur en permettant à l'individu un contrôle rassurant, partant du confort de chez soi jusque dans la désorganisation du monde social. Dans un deuxième mouvement, l'auteur s'intéresse à la place ordonnée du corps dans l'exercice de la vie quotidienne. Selon lui, les gestes habituels et répétitifs que constituent le brossage de dents, l'heure fixe à laquelle se coucher ou bien le rangement de son portefeuille à un endroit fixe sont des actes qui conditionnent mécaniquement le corps à exécuter des gestes précis tout en soulageant de

l'effort et de la vigilance que revendique habituellement les mouvements corporels. En d'autres mots, le quotidien est le « regard éloigné » de l'homme sur les choses. Il octroie le droit de mettre en veilleuse son attention, une sorte d'« économie corporelle » marquant diverses séquences de la vie de moments de repos et de confort. Pourtant, la journée qui vient n'est pas un calque de celle d'avant, mais « accoutumé à leur présence, le regard glisse sur les choses, les sensations ou les actes sans plus y trouver prise » (Le Breton 1990, p. 95). C'est pourquoi, dans *Le corps utopique* (2009), Michel Foucault renchérit : « Mon corps, en fait, il est *toujours* ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde ». À l'inverse d'Henri Lefebvre, Le Breton ne considère pas la vie quotidienne comme un principe d'aliénation, mais plutôt comme le moyen qu'a trouvé l'esprit de se détacher momentanément du corps. Il n'en tire pas jugement, mais constate que le mouvement de présence-absence de l'esprit à l'intérieur et à l'extérieur du corps peut causer un manque d'enracinement corporel chez l'individu, ce qui l'empêche d'accueillir l'inattendu. Ce n'est que dans les moments de tensions, comme dans la maladie par exemple, qu'il retrouvera conscience de son corps et qu'il en fera l'épreuve.

D'autre part, l'ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973) du sociologue Erving Goffman démontre que la vie quotidienne n'est pas seulement une affaire personnelle. Elle est, selon l'auteur, la mise en scène nécessaire qui gère les relations sociales entre les individus. L'étiquette professionnelle, la politesse, les salutations et le quotidien des interactions sociales est teinté de manières d'être somme toute nécessaires, qui confèrent à l'homme son statut d'être civilisé. Sans quoi, il ne serait plus qu'un animal à l'état sauvage. Telle une pièce de théâtre, les individus se mettent en scène les uns devant les autres afin de faire bonne impression. L'auteur s'intéresse précisément aux failles dans les représentations,

aux fissures, aux moments-clés où le masque tombe par inadvertance. Que se passe-t-il lorsque l'homme met en transparence sa façade au grand jour? Alors que Lefebvre perçoit la vie quotidienne comme un reflet de l'aliénation sociale, et de Certeau comme une source de créativité, Goffman la reçoit comme une nécessité, sans quoi il serait impossible de régir les interactions sociales entre les individus. Au final, bien qu'il eut été possible de croire que le quotidien s'inscrivait exclusivement dans la sphère privée et intime, il faut constater, à la lumière des écrits de Le Breton et de Goffman, qu'il s'étend tout autant dans la sphère publique. Agissant à titre de vecteur entre les deux espaces, il négocie les passages de l'un à l'autre.

1.2.2. Le refuge intérieur

Comme l'annonçait Le Breton, le quotidien est un refuge pour l'homme adulte, mais de quoi exactement? Il offre la possibilité de laisser tomber sa vigilance face aux événements anodins, de se laisser porter par un discours sans trop réfléchir, mais aussi de transformer ce discours selon ses goûts en usant de sa créativité. Puis, il règle les interactions sociales telle une pièce de théâtre écrite à l'avance, dans laquelle chacun porte son masque pour ériger sa façade. Mais que se cache-t-il derrière ce masque? C'est sur ces questions que se penche le philosophe Gaston Bachelard en adoptant une approche philosophique et littéraire de l'imagination pour parvenir à pénétrer la substance interne des êtres et des choses. Sa pensée se développe plus précisément dans son ouvrage *La terre et les rêveries du repos*, paru en 1948, où il développe sa théorie de l'intimité matérielle, un concept explorant les manières dont l'imagination pénètre l'intérieur des choses pour accéder à la découverte du monde et de soi.

Bachelard rappelle que c'est d'abord par la vue que l'on entre en contact avec le monde. La vue est le sens privilégié de notre société contemporaine : tout se regarde, tout n'est que représentation. Le regard touche à tout, scrute, observe. Sa prépondérance ne l'autorise pourtant pas à s'introduire à l'intérieur des choses, elle ne fait qu'effleurer la surface des êtres et des objets. Malgré l'impossibilité de le faire, la volonté d'observer l'intérieur des choses est présente, et transforme le regard en un geste violent, intrusif. Telle la curiosité de l'enfant qui détruit son jouet pour en décortiquer l'intérieur, « le secret des choses cachées » se dévoile à qui sait regarder au travers de la petite faille, du moindre indice. C'est cette « curiosité d'effraction », cette volonté d'échapper à une vision passive qui donne tant d'utilité à ce que Bachelard appelle les « images matérielles ». Pour l'auteur, l'intimité c'est « rêver intimement la matière, c'est rêver ce qu'on est dans la matière » (Puthomme 2003, p. 50). L'imagination de la profondeur des choses devient rêve, car à défaut de pouvoir l'atteindre, la toucher, l'homme se permet de l'imaginer, et ce n'est que dans ce vagabondage de la pensée, ces « rêveries tendues [...] qui plissent l'intersourcilier » qu'il s'adonne à voir « ce qu'on ne voit pas, ce qu'on ne *doit* pas voir » (Bachelard 1948, p.8). L'utilisation de l'imagination pour accéder à la profondeur des choses, c'est ce que Bachelard nomme l'« intimité matérielle ». En s'imaginant la substance interne des choses, un lien intime se crée avec la matière. Pour illustrer son point, Bachelard fait appel au texte *Lointain intérieur* (1963) d'Henri Michaux qui propose un simple exercice pour franchir les limites extérieures et ainsi pénétrer l'intimité reposante des choses : « Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité! » (p. 9). Tout rêveur peut utiliser cette fonction imaginaire courante, la fonction de la « mise en miniature », pour éprouver une empathie envers l'objet : « les choses rêvées ne gardent jamais leurs dimensions, elles ne se stabilisent dans aucune dimension. Et

les rêveries vraiment possessives, celles qui nous *donnent* l'objet sont les rêveries lilliputiennes. Ce sont les rêveries qui nous donnent tous les trésors de l'intimité des choses » (Bachelard 1948, p.13). Tel qu'illustré dans l'exercice de la pomme, l'imagination de la substance interne des choses chez Bachelard est source de repos. Elle est nécessaire au sens où elle nous lie au monde et aux êtres comme étant un tout par l'exercice de l'empathie envers toute chose. « Se mettre à la place de », c'est expérimenter l'« être dans le monde ».

Tous cependant ne partagent pas la vision de l'auteur. Dans son livre, Bachelard déplore les propos de certains philosophes qui discréditent la profondeur des choses. Pour eux, la substance est illusoire et ne peut s'imaginer, car l'œil ne capte que la surface extérieure des objets. De son côté, Bachelard souhaite démontrer que « la volonté de regarder s'allie à une imagination inventive qui prévoit une perspective du caché, une perspective des ténèbres intérieurs de la matière » (1948, p.8-9). En ce sens, le regard travaille de concert avec l'imaginaire pour activer la notion du caché, et c'est dans ce double mouvement du montré-caché que surgit la profondeur des choses. Le philosophe et sociologue Henri-Pierre Jeudy, quant à lui, nie totalement la pensée de Bachelard. Pour lui, l'intimité, ce qu'on pourrait aussi appeler les « profondeurs de l'âme », n'est qu'une illusion, le produit d'un mouvement montré-caché de sa personne. Dans ces conditions, tout individu agit comme s'il avait à l'intérieur de lui-même une part secrète qu'il s'autorisait à dévoiler dans des situations de confidences où son intégrité ne serait pas menacée. C'est l'art de tenir le secret. Néanmoins, ces « choses intimes » ne seraient en fait qu'un moyen d'« objectiver ce que nous croyons savoir de nous-même » (Jeudy 2007, p.19). Et parce que l'intime est insaisissable, il serait aussi une forme de vide, d'absence de quelque chose. Lorsqu'un individu n'est pas en mesure

de nommer ce qu'il y a au plus profond de lui-même, c'est parce qu'il n'en reconnaît pas le contenu, se comparant ainsi à une forme de vide :

Il y a une part secrète de nous-même qui ne s'énonce pas parce qu'elle nous protège des vertiges du dévoilement. Mais cette part secrète, nous ne pouvons en faire qu'une hypothèse, elle ne correspond pas à un « contenu » que nous gardons en réserve pour nous protéger des autres et de nous-même. (Jeudy 2007, p.20)

La part secrète que nous entretenons intérieurement n'est donc pas un élément de contenu, mais une méconnaissance de nous-même nous empêchant de nous comprendre. L'épreuve répétée de son dévoilement sert à extérioriser sur un « dépositaire » des éléments de soi que nous désirons éclaircir, nous dit Jeudy. En les extériorisant, il est possible de les objectiver et d'ainsi mieux les comprendre, mais en aucun cas ce « partage des choses intimes » n'est tributaire d'une substance interne, de quelque chose en soi de plus profond. Il faut se rappeler que l'exercice n'existe que dans le dévoilement : « il est impossible de considérer l'intimité sans le rapport à l'autre. Elle est en quelque sorte la mesure donnée à l'autre de ce que nous estimons pouvoir lui dévoiler » (Jeudy 2007, p.17). Cette idée rejoint la pensée d'Emmanuel Kant en ce qui a trait au concept de « noumène¹ », terme emprunté à Platon, qui signifie la « chose en soi ». Pour le philosophe, la substance de l'être est présente et existe dans tout ce que la sensibilité ne peut atteindre, en dehors de toute expérience possible. En établissant la connaissance des limites de la raison, il soutient que la connaissance s'organise par rapport à la sensibilité, et qu'elle ne peut s'étendre au-delà des schémas de la structure mentale propre à chacun. Il décrète le « noumène », cette « chose en soi » qu'est l'intimité, la limite de ce qu'il est possible de connaître, sans en présupposer l'absence.

¹ Qui s'oppose à « phénomène », comme étant un fait, un événement qui se manifeste à la conscience. (Dictionnaire Antidote 2007)

(<http://www.universalis.fr/encyclopedie/noumene/>).

La pensée de Goffman s'apparente à celle de Jeudy en ce qui a trait à l'absence de substance, mais elle évoque plutôt ce moment où l'homme, agissant en tant qu'acteur sur une scène, est momentanément dévoilé et participe à l'effondrement de sa représentation.

Le public pressent des mystères et des pouvoirs secrets derrière la représentation, et l'acteur a l'intuition que ses secrets les plus importants sont dérisoires. Comme le montrent d'innombrables contes populaires et d'innombrables rites d'initiation, le véritable secret caché derrière le mystère, c'est souvent qu'en réalité il n'y a pas de mystère ; le vrai problème, c'est d'empêcher le public de le savoir aussi. (Goffman 1973a, p.71)

En ce sens, l'homme tenterait de cacher le vide qui l'habite, tel un animal à l'état sauvage qui se pare d'une représentation de soi et de rites sociaux afin d'interagir en société.

1.2.3. Le secret et son nécessaire dévoilement

Que l'intimité soit la présence ou l'absence de la substance interne des êtres, il n'en demeure pas moins qu'elle joue un rôle dans le maintien des interactions sociales. Le secret, que l'on transfère à l'autre en confiance, renforce les liens entre différents individus par le partage de soi. Mais si le secret relève de l'intimité, comment se fait-il qu'il est sans cesse partagé, se déplaçant ainsi dans l'espace public? Est intime ce qui fait partie de soi, mais lorsque ce soi est extériorisé, de quelle manière peut-il encore demeurer privé? Pour répondre à ces questions, il faut tout d'abord mettre en évidence le paradoxe nécessaire à l'existence du secret, le mouvement double du montré-caché :

L'intimité sommeille au creux d'un « il y a », forme présente du conte de fée, du « il était une fois » : il y a, une fois, je sais bien, tout de même, ce que je sais, ce que je fais; je ne « sais » pas, je le sais « tout de même », puisque rien ni personne ne peut être au courant, par situation, mieux que moi. (Boutang 1973, p. 34)

Le philosophe Pierre Boutang estime le secret comme la chose en soi que nous savons sans réellement en comprendre le sens ni l'existence. C'est la présence de l'inconnu qui, de par son mystère, a besoin d'être dévoilé pour que nous puissions déposer hors de nous l'angoisse de « ne pas connaître ». Henri-Pierre Jeudy explique bien cette métaphore du « dépôt » propre à la confiance. Vider ce que l'on a sur le cœur, s'en remettre à l'autre, c'est objectiver sa pensée sans risquer de se mettre en jeu, puisque les paroles énoncées nous débarrassent de toute énigme. Le « dépôt », c'est déposer en l'autre ce qui terrifie, ce qui est trop lourd à porter en soi. Pour ce faire, l'un adopte le rôle de dépositaire et soulage le confident du poids de son secret. Le dévoilement de ce qui est caché en nous est le propre du secret, car il n'existe que dans l'expérience répétée de son dévoilement. Comment pourrions-nous savoir qu'il existe s'il n'était pas partagé à l'occasion? N'est-ce pas le principe de la révélation que de dévoiler momentanément l'existence de quelque chose pour ensuite le cacher de nouveau, afin d'en prouver l'existence? Le secret n'existe que dans la confiance, car s'il demeurerait enfoui, il serait impossible de le définir, et s'il était constamment exposé, il relèverait du domaine public et non du domaine de l'intime. Par la succession de moments montrés et cachés, le secret se dévoile à petites doses dans la sphère publique tout en conservant son caractère confidentiel.

De la volonté de dévoiler une part de soi dans la confiance naît un rapport à soi dans une relation privilégiée que l'on choisit avec quelqu'un d'autre, et c'est ce qu'avance Éric Grillo dans son texte *Soupçons sur la confiance* (2010). Plus précisément, la confiance joue

un rôle communicationnel important dans le rapport de pouvoir entretenu dans la relation avec autrui, nous dit l'auteur, professeur à l'Institut de la Communication et des Médias de l'Université de Sorbonne. Sans pour autant nier que la confidence peut être sincère, il soutient que sa fonction s'ancre dans une visée stratégique, celle de « susciter une fiction d'intimité au moyen d'une rhétorique de la captation afin d'asseoir une position « dominante » dans une relation interpersonnelle » (Grillo 2010, p. 87). De ce fait, la confidence est quelque chose de dramaturgique, et consiste en la révélation stylisée d'un secret plutôt qu'à une révélation spontanée d'une part de soi-même.

1.2.4. Le corps, intime ou public?

Bien que la confidence soit une manière de dévoiler volontairement son intimité, elle peut aussi s'exhiber de manière inattendue. Ces moments de révélation sont souvent des « accidents du réel » et non des événements propices à la confidence, comme le souligne Jeudy :

Il y a, dans le dévoilement inattendu de soi une telle affirmation de la souveraineté du corps que la crainte d'en dire trop de soi-même s'estompe. Le corps ne se soumet pas à un quelconque déterminisme de la représentation. Il ne cesse de faire effraction dans le champ usuel des représentations. (Jeudy 2007, p.23)

Le corps, à la fois privé et public, est un véritable révélateur de l'intime. Contrairement à la parole, il est difficile de dompter le corps, de le faire mentir. Il est possible de le vêtir sous le couvert de la pudeur, mais il est constamment affiché publiquement, menaçant d'exposer ses sensations, son ressenti, les signes de son intériorité profonde. Le visage est d'autant plus

porteur de sens, car il ne peut se défiler, se ranger derrière une façade de tissus. Jeudy en témoigne ainsi :

Quand je sens mon visage livrer le sens possible de ce que je ressens, j'ai la désagréable impression d'être démasqué au regard de quiconque. Mon visage, parce qu'il est « mon dehors », livre à la face du monde mon intimité, ma pudeur n'étant qu'une manière de me voiler dans l'impossibilité d'avoir un secret. (Jeudy 2007, p. 20)

La limite entre la sphère privée et la sphère publique s'estompe lorsqu'il est question du corps. Et si le masque de Goffman est nécessaire dans les interactions avec le public, il possède une faille, car il est constamment sous la menace d'être dévoilé, démasqué. Peu importe la quantité d'efforts fournis dans l'élaboration de sa représentation, ce qui est mis de l'avant dans l'espace public s'expose au regard de tous et à l'investigation de celui qui sait regarder, qui sait percer au creux du regard les secrets les plus intimes. Dans l'espace commun, les visages, comme des « dehors », se rencontrent et se trahissent. Et ainsi, chacun trimballe avec lui les marques visibles de son intimité, de sa vie privée, dans les lieux publics, sous la menace incessante d'être mis à nu.

1.2.5. L'espace de la maison

Là où l'homme peut faire fi de son masque, c'est dans le confort de chez soi. La maison subordonne l'intimité, c'est l'endroit où les règles sociales ne s'appliquent plus, où l'individu peut se permettre d'être lui, de se retrouver en soi, chez soi. Avoir un chez soi, c'est habiter un espace. Mais que signifie la notion d'« habiter » exactement? Chez le philosophe Thierry Paquot (2007, p. 7), « habiter » est synonyme de « maison », de « logis », de « chez soi ». Provenant du latin *habitare* et *habitus*, il signifie « avoir souvent », « habitude »,

« demeurer », « rester ». C'est un endroit physique fixe, une demeure où le corps se loge dans l'intimité. Le Breton envisage l'habiter sous un autre angle : l'art d'habiter son corps, d'être présent à soi. C'est ce que le quotidien efface par la mise en place de gestes mécaniques qui laisse l'esprit vagabonder hors du corps. Le philosophe Martin Heidegger, quant à lui, conçoit l'habiter, de l'allemand *wohnen*, comme l'« être-présent-au-monde-et-à-autrui », ce qui renvoie à une dimension existentielle du concept, à l'opposé d'une vision radicalement sociologique de l'habitation.

L'habiter est ici davantage envisagé au sens de se « loger » dans un endroit fixe (dont la qualité de la présence varie selon la manière que l'on a d'« habiter » son corps). Et ce qui fait le propre de l'habitation, de la maison, c'est la possibilité pour l'individu d'y être pleinement soi. Alors que les lieux publics, comme l'indique Goffman, contraignent les individus à obéir à une multitude de règles s'apparentant à la scène d'une pièce de théâtre, le lieu privé de la maison n'obéit à aucune règle. Le détenteur du lieu privé peut ainsi laisser libre cours à sa personnalité, à ses hauts et ses bas, à ses incongruités et à ses contradictions sans que personne ne lui en tienne rigueur. Il est maître chez lui. La maison est le prolongement des profondeurs de son être, de son intimité. À l'intérieur de l'espace public, l'individu n'est pas autorisé à tant de liberté dans la mesure où il se doit d'obéir à certaines règles de civisme et d'interactions, ce qui le différencie clairement des autres individus par la projection d'une image claire de lui-même. Cette obligation à projeter une personnalité stable ainsi que des valeurs constantes est le principe même de l'identité propre à la société moderne, nous dit le sociologue français Jean-Claude Kaufmann :

L'individu doit croire en lui-même comme entité stable et autonome, dégageant un système de valeurs indubitable. Il doit se représenter avec constance, sans

hésitation, et être immédiatement identifiable par autrui [...] L'identité est un enveloppement, un enveloppement conférant l'évidence de soi (Kaufmann 2004, p. 55).

En ce sens, l'espace de la maison est une libération pour l'individu étant donné qu'il lui donne la permission d'échapper momentanément aux règles contraignantes de l'espace public. De cette façon, il peut donner libre court à ses états d'âme et se connecter à son espace intime, son véritable soi.

En conclusion de ce chapitre, avant d'observer les glissements actuels entre l'espace public et l'espace privé, il a fallu définir respectivement ceux-ci. Les différents lieux qu'ils constituent ont été pris en considération, mais également les manières d'être qu'ils impliquent. Au-delà de l'espace physique, le contenu de la part intime de l'individu, son intériorité, devait être abordée. Y aurait-il une substance interne chez les individus qu'il faudrait préserver des regards? Il faut retenir des auteurs consultés que l'intériorité de l'être se situe à la fois dans notre imagination, nos pensées les plus secrètes et qu'elle constitue la part insaisissable de nous-même. Il n'en demeure pas moins que dans tous les cas, sa présence n'est pas contestée : il y a bien là un lieu internalisé dont la fonction est d'établir une limite entre l'intérieur et l'extérieur, et que cette limite apparaît nécessaire dans la société actuelle, comme le précise Goffman, afin de régir les interactions sociales entre les individus. Il a aussi été vu que les espaces sont loin d'être tranchés, et que les actes quotidiens, tout comme le dévoilement d'un secret, sont des ponts qui relient les deux espaces et qui activent des allers et retours entre ceux-ci. Cette pensée servira d'assise afin de discuter la pratique des artistes en art contemporain étudiés dans le prochain chapitre. Ainsi, il sera plus aisé de comprendre les

quelques outils que le contexte actuel met à la disposition des artistes pour effectuer diverses trajectoires entre ces espaces.

Chapitre 2 : Le processus : les gestes et les méthodes d'appropriation de la sphère privée par les artistes

Maintenant qu'a été discuté ce qui différencie la sphère publique de la sphère privée, et de quelle manière se décline les différentes formes et figures de l'intimité à l'intérieur de la sphère privée, il est pertinent de se concentrer sur les objets reliés à la vie intime. Dans un premier temps, il s'agira de définir en quoi ils agissent en tant qu'extension de la vie privée des gens par la mémoire qu'ils renferment, et ensuite d'étudier les gestes et les méthodes des artistes en art contemporain qui s'approprient ces objets et ces images de l'intimité pour questionner les multiples trajectoires et glissements de la sphère privée dans la sphère publique, notamment au travers de la pratique de la collection.

2.1. L'objet comme pratique de l'intimité

« Dis-moi où tu habites, je te dirai qui tu es », mentionne Joana Duarte Bernardes dans son article sur l'habiter (2010, p.1). Ce constat souligne à quel point l'espace de la maison est empreint de mémoire intime, de « répliques de soi ». À l'intérieur de la maison se retrouvent de nombreux objets. Il se peut que ces objets portent la trace visible de l'intimité du propriétaire, par exemple les lettres conservées d'une correspondance, les cadres emplis de photos personnelles accrochés aux murs, le contenu d'un ordinateur comprenant photos de voyage, courriels, données personnelles, ou bien le contenu d'un téléphone incluant des conversations par textos et des égoportraits². Il se peut aussi que les traces de la mémoire intime

² Autoportrait photographique fait à bout de bras, la plupart du temps avec un téléphone intelligent, un appareil photo numérique ou une tablette, généralement dans le but de le publier sur un réseau social. Office québécois de la langue française, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26527058

soient plus subtiles, par exemple dans les objets collectionnés que le propriétaire a associé à certains souvenirs (un porte-clé lui rappelant un voyage en Europe, un verre appartenant à sa grand-mère). Dans ces cas, il est plus difficile pour l'invité qui s'immisce dans la maison d'autrui d'investiguer la nature intime des objets puisqu'il ne connaît pas les souvenirs qui y sont associés.

Le sujet entretient un lien particulier avec sa maison puisqu'il y loge des objets tributaires de sa mémoire. Duarte Bernardes observe le phénomène en comparant la maison avec le ventre maternel :

...on constate la nature utérine de la maison, en premier lieu, parce que, avant d'ouvrir à l'homme les portes du monde extérieur, elle forme une identité, temporairement sauvegardée de tout ce que le monde contient et en face duquel, comme le ventre maternel, elle impose la limite et la frontière. (Duarte 2010, p.3)

Par ailleurs, les objets disposés à l'intérieur d'une maison ne sont pas tous source de souvenirs, nous explique le sociologue français Jean Baudrillard. Afin de pouvoir décrire la pratique des artistes en art contemporain qui font l'usage d'objets intimes, il est d'abord nécessaire de définir ce qui est entendu par le terme « objet ». Dans son ouvrage *Le système des objets* (1968, 288p.), Baudrillard investigate le sens nouveau que prennent les objets de la vie quotidienne à l'intérieur des sociétés postmodernes. Avant l'ère industrielle, l'objet n'était que d'ordre technique, c'est-à-dire qu'il répondait à sa fonction première. Dans cette logique, un réfrigérateur sert à réfrigérer, un ciseau à couper, une lampe à éclairer. L'objet remplit sa fonction première, celle d'être pratique, et ne peut donc être possédé étant donné que la possession ne s'applique pas à l'objet qui renvoie directement au monde (par exemple un ustensile, une assiette), mais bien à un « objet abstrait de sa fonction et devenu relatif au sujet »

(Baudrillard 1968, p.104). L'auteur renchérit que ce qui importe à l'objet, « c'est la possibilité de dépasser précisément sa « fonction » vers une fonction seconde, de devenir un élément de jeu, de combinaison, de calcul dans un système universel de signes » (Baudrillard 1968, p.77). C'est précisément cette seconde fonction qui sera ici investiguée, en examinant de quelle manière les artistes en art contemporain détournent les objets de leur fonction première par l'appropriation et la réutilisation.

2.1.1. L'objet mémoire

Baudrillard propose donc à l'objet deux fonctions : être pratiqué et être possédé. La possession de l'objet englobe des fonctions affectives ayant de multiples déclinaisons, notamment celle d'objets détenteurs de la mémoire. Les théoriciens leur ont affecté différents noms : objets mémoire, objets d'affection, objets biographiques. Quelle que soit leur appellation, ils renvoient tous à la fonction mémorielle que le propriétaire attribue à ses objets. Il est à noter que l'objet mémoire se situe au cœur de la pratique artistique de plusieurs artistes en art contemporain, qu'il s'agisse d'objets personnels, d'objets trouvés, d'objets appartenant à des membres proches ou d'objets fictifs. Chez l'artiste photographe, écrivaine et réalisatrice d'origine française Sophie Calle, l'appropriation d'objets constitue un enjeu central de sa pratique. Le phénomène est observable dans la série *L'Hôtel* (1981), où elle se fait embaucher en tant que femme de chambre à Venise. Pendant ses heures de travail, l'artiste documente par le biais de la photographie la manière dont les occupants laissent leur chambre vide en leur absence, et fouille également le contenu de leurs bagages, de leur agenda et de leur courrier (Sauvageot 2007, p.61). « J'ai observé par le détail des vies qui me restaient étrangères », nous dit-elle sur le site du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

(www.centrepompidou.fr). Le résultat de ses investigations, par la captation des objets témoignant du passage des ses clients, est présenté sous la forme d'une exposition de photographies et de textes très détaillés. Par exemple, nous apercevons dans l'une des photographies, un coin de table sur lequel repose une paire de gants noirs, un cellulaire, une montre ainsi qu'une poignée de petite monnaie. Dans une autre, un lit défait sur lequel est posé un ordinateur portable, un livre, un disque compact, un album photo ainsi qu'une peluche. Le choix des photos fait la particularité de son travail : une même pièce peut être prise sous différents angles, et les photos disposées l'une à côté de l'autre. Ainsi, à côté du même lit, mais dans une autre photo, apparaissent d'autres objets, tels qu'une pantoufle écrasée en dessous d'une enveloppe, un sac à dos, un téléphone cellulaire branché au mur, une serviette. Les multiples angles de prise de vue permettent au spectateur de bien cerner l'espace de la pièce, comme s'il y était, substituant son regard à celui de la caméra. Le propriétaire n'est pas présent lors de la prise de photo, mais il brille partout de son absence du seul fait que les objets activent un processus narratif chez le spectateur. Quels sont les effets personnels de ce dernier? Sont-ils vieux, de bonne qualité, dispendieux? De quelle manière range-t-il sa chambre? Que laisse-t-il traîner sur le sol? En étudiant les photos avec attention, le spectateur a le loisir de satisfaire sa curiosité scopique en imaginant la personnalité et le mode de vie du propriétaire des objets.

L'écrivain Paul Auster, ayant fait de Sophie Calle le personnage de Maria dans son roman *Léviathan* (1992), décrit la démarche de l'artiste :

En fait, elle évitait délibérément ceux-ci [les clients], se limitant à ce que pouvaient lui apprendre les objets éparpillés dans leur chambre [...], elle inventait des vies à ces gens sur la base des indices dont elle disposait. C'était une archéologie du présent, pour ainsi dire, une tentative de reconstituer l'essence de quelque chose à partir des fragments les plus nus : le talon d'un

ticket, un bas déchiré, une tache de sang sur le col d'une chemise. (Auster 1992, p.88-89)

Malgré le fait qu'on puisse qualifier d'intrusif l'exercice auquel s'adonne l'artiste, son style demeure remarquablement détaché et objectif : chaque photographie possède un cadrage à l'horizontale et une même distance de l'objet à la caméra qui confère une esthétique froide et systématique, excluant la sensation d'intrusion de l'artiste. Finalement, c'est plutôt par son absence que Calle fait état de sa présence. Mais qui peut bien s'intéresser à photographier les objets des autres? La réponse à cette question pointe vers la curiosité de l'artiste et son intérêt pour l'intimité d'autrui.

Dans sa série *Les Dormeurs* (1979), Calle traite les individus avec un point de vue tout aussi distant et systématique. Elle explique sur le site de la galerie Perrotin : « J'ai demandé à des gens de m'accorder quelques heures de leur sommeil. De venir dormir dans mon lit. De s'y laisser photographier, regarder. De répondre à quelques questions. J'ai proposé à chacun un séjour de huit heures » (https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-7366-1.html). Ainsi, pendant huit jours, elle invite dans son lit des dormeurs qui sont parfois des connaissances, parfois des inconnus. L'installation en galerie du projet est présentée comme suit : dans une pièce aux murs blancs, les 176 photos des dormeurs ainsi que des textes encadrés individuellement sont disposés l'un à la suite de l'autre prenant la forme d'un rectangle occupant tout un pan de mur. En face, un bureau avec une chaise est positionné pour que le visiteur puisse s'asseoir et contempler les photos, placé de telle sorte qu'il ne peut réellement entrer dans l'intimité des dormeurs, mais se doit d'observer à distance. C'est par cette disposition qu'il est possible d'affirmer que Calle considère les dormeurs avec le même

regard éloigné que les objets dans les chambres d'hôtel. Son regard est clinique, froid, détaché. Elle fait de l'intimité des autres un terrain de jeu dans lequel elle impose des règles, planifie des photographies à prendre, des questions à poser, afin, peut-être, de ne pas se laisser emporter par les émotions ou par le caractère intime de la chambre à coucher, et pour transformer le « temps de l'intimité en temps de travail » (Sauvageot 2007, p.32). En quelque sorte collectionneuse de « chambres à coucher », Sophie Calle matérialise l'intimité des autres dans des photographies qui, ainsi devenues objets relocalisés dans l'espace public de la galerie, sont dénombrées, détaillées, répertoriées.

2.1.2. La collection

Tel qu'observé à travers les projets artistiques de Sophie Calle, les objets enclenchent un processus narratif chez le spectateur puisqu'ils sont révélateurs de l'individu qui les possède. Ainsi, lorsque l'artiste photographie les objets des résidents des chambres d'hôtel, une part de leur intimité est dévoilée au spectateur. Il y a bien là, dans la méthode employée par Sophie Calle, un déplacement de l'espace privé – l'objet dans la chambre d'hôtel – dans l'espace public de la galerie. Il faut également constater que l'accumulation excessive de ces photos révèle une autre méthode privilégiée par l'artiste, celle de la pratique de la collection. Selon le philosophe Jean Baudrillard, la collection, c'est « tout ce qui est à cause, le sujet d'une passion » (1968, p.102). Lorsque l'objet devient complètement abstrait de son usage et dénaturé de sa fonction première, il se départit de son identité et se transforme en objet de collection. Une certaine angoisse naît de la pratique de la collection : c'est que chacune d'entre elles présuppose une absence et c'est pourquoi elle satisfait et déçoit tout à la fois. « Toute une série la prolonge et l'inquiète », nous dit Baudrillard (1968 p.104). Mais la collection n'est-elle pas

conçue de manière à ne jamais être achevée? L'auteur constate que l'absence joue un rôle crucial et positif dans la collection, car elle motive le sujet dans sa quête de la collection. Elle active son désir, alors que la présence de l'objet final impliquerait la mort du sujet, la fin de la recherche.

Il est intéressant de relever que l'objet dans la collection n'est pas nécessairement intime en soi (une lettre personnelle, une photo de famille), mais qu'il devient intime parce qu'il est révélateur de la personne qui le collectionne. « On se collectionne toujours soi-même », affirme Baudrillard (1968, p.109). Quelles sont les motivations de l'artiste qui collectionne? Que retire-t-il ou attend-il de sa relation avec ses objets? Baudrillard note que la collection est la façon la plus primitive chez le jeune enfant de maintenir un contrôle sur le monde extérieur tout en le rassurant sur son identité. Il range, classe, manipule, et plus il accumule mieux il se sent. Chez l'artiste Marc-Antoine K. Phaneuf, la pratique de la collection est à l'inverse de l'image entretenue du collectionneur d'art contemporain, puisqu'il ne collectionne pas des biens de luxe dans le dessein de se reconforter dans son identité (Revue Esse 2011, p.14). Ce sont les objets ordinaires qui l'intéresse. Parmi ses collections : des trophées, des petites annonces, des papiers trouvés dans l'espace public, des livres de cuisine, la compilation de Guy Cloutier ou Nathalie Simard sur les pages couverture du magazine *7 Jours*, des cartes de hockey, des cuillères souvenirs, pour n'en nommer que quelques-uns. Contrairement à Sophie Calle qui photographie les objets pour se les approprier, K. Phaneuf transpose les objets directement dans l'espace de la galerie sans passer par un intermédiaire d'enregistrement. L'objet, chez K. Phaneuf, à l'exception peut-être de sa série *Les petites annonces* (2009), ne renvoie pas invariablement à la trace de l'absence du propriétaire. Au contraire, le propriétaire de l'objet est dissimulé sous la quantité considérable d'objets collectionnés, et questionne

davantage l'idée de Baudrillard selon laquelle l'objet de collection est aussi objet de consommation, à l'intérieur duquel le sujet projette une image idéale de lui-même. En usant de la parodie, par le choix d'objets du quotidien et d'objets empreints de la culture populaire, l'identification de l'artiste à ses objets de collection devient risible. Pourquoi voudrait-il s'identifier à de petites annonces parfois « pathétiques », ou bien à une collection de trophées dont les exploits sont ordinaires? Par l'utilisation d'une grande quantité d'objets délaissés de leur propriétaire, il serait digne d'intérêt de se demander si l'identification ne se rapporte pas plutôt à la collectivité plutôt qu'à l'artiste, questionnant ainsi la pratique absurde de l'objet de collection et de l'accumulation dans la société de consommation. Cette grande quantité d'objets de même nature rassemblés par l'artiste donne à voir l'acte de collection lui-même.

La pratique de l'artiste multidisciplinaire Sylvie Cotton s'apparente à celle de Sophie Calle par la collection d'éléments relevant du domaine de l'intime et par son intrusion dans la vie d'inconnus. Cependant, de manière encore plus insaisissable que Calle et K. Phaneuf, Cotton n'utilise pas obligatoirement de méthode d'enregistrement, car elle « s'en remet aux idées avant de s'en remettre aux formes » (www.sylviecotton.com). Elle collectionne plus précisément les situations et les moments de vie qui, par la prise de conscience de ceux-ci, deviennent actes de création. C'est donc « la pratique de l'existence comme pratique de création » (www.sylviecotton.com) que propose l'œuvre de Cotton. Pendant son séjour au Centre Skol, l'artiste entreprend de chercher au hasard des individus possédant le même prénom que le sien dans le but de partager l'expérience intime de se prénommer Sylvie. Au fil des appels, elle développe une méthode de travail : elle ouvre l'annuaire téléphonique à la première page, compose le numéro de la première Sylvie qu'elle aperçoit, parle avec cette dernière, raccroche, ouvre la deuxième page de l'annuaire, trouve une autre Sylvie, et ainsi de

suite. Mais où se trouve l'objet dans cette entreprise? Car cette démarche produit bien un objet : les moments d'échange entre deux Sylvie par le biais d'une conversation téléphonique. Cet objet est toutefois intangible, impossible à saisir, il ne dure que « le temps de son expression » (*Les Commensaux* 2000, p.132). Le produit final est l'échange même, la volonté de créer un lien, un lieu d'expérimentation et de discussion entre deux inconnus. Tout d'abord échange téléphonique, la suite du projet consiste à rassembler toutes les Sylvie contactées afin d'organiser une rencontre collective, que l'artiste appellera *Le théorème des Sylvie* (2009). Dans d'autres projets, Cotton élabore des collections furtives, notamment l'inventaire de tous les objets de sa maison par le biais de dessins et de notes (*Le Consoloir*, 1995), la liste de toutes les personnes rencontrées dans sa vie (*Être est dans l'autre*, 2005), la liste de toutes les personnes l'ayant influencée (*On est tous des autres*, 2006) ainsi que le dénombrement de tous les grains de beauté d'une personne (*Ton corps mon atelier*, 2004).

Les pratiques de Sophie Calle et de Sylvie Cotton sont exemplaires de la collection de l'intimité des autres, et elles semblent toutes deux davantage intéressées par le lien que l'objet peut générer avec l'autre et son intimité que par l'objet lui-même. Alors que Sophie Calle use des objets pour entrer en contact avec autrui de manière détournée et à l'insu de leurs propriétaires, Sylvie Cotton les cumule en tant qu'expérience pour établir des liens directs avec les personnes concernées. Lorsque cette volonté de rapprochement entre les individus s'exécute de manière chaleureuse et invitante (*Le théorème des Sylvie*, de Cotton) ou s'accomplit selon certains critères propices au détachement (*Les Dormeurs*, de Calle), elle établit définitivement des liens qui résistent aux canons préétablis des interactions sociales. À la suite de ses considérations, pourrait-on affirmer qu'en plus de tester certaines formes de liens en dehors des normes des interactions sociales et brisant les frontières entre espaces

privés et publics, la pratique des deux artistes s'articule autour d'une exploration de l'empathie, c'est-à-dire d'un désir de se mettre à la place de l'autre, d'une recherche du même? La tentative de communiquer avec des gens dont le dénominateur commun est le prénom, ou bien le geste de dormir dans le même lit que ses « dormeurs », lorsqu'un participant se désiste, ne sont-ils pas des efforts déployés pour de se rapprocher de l'autre, pour ainsi mieux explorer soi et l'autre?

Somme toute, l'objet, dans le cas de Calle et Cotton, est une pratique de l'intimité. Une fois observé, collectionné et diffusé, il favorise le développement des liens et l'approfondissement des connaissances personnelles sur le sujet étudié, ou encore il divulgue des renseignements sur le collectionneur. Plus précisément, l'objet est un véhicule de l'intimité qui en favorise le déplacement : le propriétaire, attaché à son objet, peut y déposer un souvenir qui, ainsi matérialisé, est susceptible d'être transposé dans l'espace public. Bien que l'hypothèse de départ avancée plus haut envisageait la collection de l'objet dans une visée strictement affective, il a été constaté chez K. Phaneuf qu'elle possédait également la capacité d'être satirique. Dans son cas, elle pointe vers l'absurdité de l'accumulation de choses dérisoires, pointant par le fait même la société de consommation et les rapports compulsifs, affectifs que les gens entretiennent avec les objets.

2.2. Une pratique ethnographique?

La pratique de la collection chez les artistes en art contemporain, parce qu'elle s'effectue de façon méthodique et systématique, et qu'elle vise d'une certaine manière à « connaître l'autre » par l'observation détaillée, comprend de nombreuses caractéristiques

communes avec la pratique ethnographique de l'objet. Les artistes découvrent des objets, se les approprient, les collectionnent. Mais de quelle manière le font-ils et sous quelle forme esthétique? Voyons ici en quoi les méthodes et les postures des ethnographes peuvent s'apparenter à celle des artistes de la collection. Tout d'abord, à mi-chemin entre le « fieldwork » anthropologique, le travail social et le journalisme de terrain, la méthode ethnographique dans les sciences sociales consiste en un travail de terrain qui identifie de façon descriptive et analytique les pratiques, coutumes et croyances de populations données (<http://methodsofdiscovery.net/?q=node/19>). Dans les premiers temps de son élaboration, l'ethnographie visait principalement les populations « primitives », mais elle s'ouvre aujourd'hui aux sociétés modernes. Dans son livre *Initiations aux méthodes en sciences sociales* (2000), le politologue et sociologue Jean-Louis Loubet del Bayle détaille les différentes étapes d'enquête de terrain de l'ethnographe, notamment la méthode d'observation, que l'on pourrait caractériser de « considération attentive des faits » (Loubet del Bayle, 2000, p.36). L'observation peut être fortuite, guidée par l'imagination et l'intuition du chercheur, ou elle peut être scientifique, ne laissant rien au hasard afin d'assurer au maximum la validité des résultats obtenus. Loubet del Bayle stipule qu'une des particularités de l'observation scientifique est le traitement des « faits » en tant que « choses ». Ce n'est pas que les faits sociaux seraient des choses matérielles, mais plutôt qu'il faudrait les envisager *en tant que choses* :

[...] le fait social doit être considéré comme un objet extérieur à l'observateur, s'imposant à lui comme une donnée qu'il a à étudier, comme il le ferait pour un fait naturel, en se détachant au maximum de cet objet et, surtout, en évitant d'interposer entre l'objet et lui-même ses idées. (Loubet del Bayle, 2000, p.41)

Pour observer attentivement, l'observateur doit se plier à l' « ignorance méthodique », c'est-à-dire qu'il doit cultiver un sentiment d'ignorance par rapport à son sujet, et faire fi de ses connaissances afin de ne pas brouiller de son jugement les résultats. Dans *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, le médecin Claude Bernard renchérit que « l'observateur doit être le photographe des phénomènes, son observation doit représenter exactement la nature. Il faut observer sans idée préconçue ; l'esprit de l'observateur doit être passif, c'est-à-dire se taire ; il écoute la nature et écrit sous sa dictée » (Bernard 1966, p.52).

Les propos des précédents auteurs suggèrent que la pratique ethnographique est tout d'abord une affaire de vision. C'est une activité qui fait appel au regard et c'est pourquoi l'attention du chercheur est cruciale dans la collecte d'informations sur le terrain. Le chercheur français en ethnologie et en anthropologie François Laplantine abonde en ce sens en considérant l'ethnographie comme « l'observation rigoureuse, par imprégnation lente et continue, de groupes humains minuscules avec lesquels les ethnologues entretiennent un rapport personnel » (1996, p.11), et dont la collecte de données s'effectue sur plusieurs supports, entre autres l'écriture, la cartographie, la photographie et le film. Par conséquent, la pratique ethnographique est relationnelle, au sens où la proximité du chercheur avec son sujet engendre le tissage de liens étroits. Cette méthode d'étude, introduite par Bronislaw Malinowski et John Layard au début du XXe siècle, se nomme l'observation participante. Dans cette méthode très demandante, le chercheur doit s'immerger intensivement dans la communauté pendant des mois, voire des années, afin de se fondre dans la masse et de ne pas affecter les résultats des observations par sa présence. Le chercheur peut aussi adopter l'observation directe, dans laquelle il ne tentera pas de s'immerger dans la culture, mais où il sera présent sur les lieux tout en assurant un minimum d'obstruction. Il regarde au lieu de

prendre part. Une fois le processus d'observation enclenché, la collecte de données en enquête de terrain se manifeste sous diverses formes. L'ethnographe s'adonne à la conduite d'entrevues, à la création de questionnaires, à la réalisation de tests, à l'analyse de documents écrits, après quoi il organise la collecte, le dépouillement et la publication des réponses obtenues. Selon sa posture, le chercheur décide de son niveau d'intervention : peut-être conduira-t-il des entretiens libres et non directifs, tels que des récits de vie, ou plutôt choisira-t-il un questionnaire avec des questions fermées et très précises. De même, les formes que prendront les entretiens sont multiples : en face à face, par Internet, dans un lieu de travail, de loisir, en groupe ou isolé.

Dans son ouvrage *La description ethnographique* (1996), Laplantine se penche sur l'importance du sens de l'observation dans la pratique au profit d'une absence du sens de la déduction, et de quelle manière l'attention du chercheur guide le choix des détails enregistrés. À cet égard, David Le Breton (1990), tel que vu plus tôt, explique ce mouvement de présence-absence qu'opère l'esprit à l'intérieur et à l'extérieur du corps, tantôt portant son attention sur le moment présent, captant les détails de ce qui l'entoure, tantôt évoquant à son esprit de vieux souvenirs sans se soucier de son environnement immédiat. Laplantine reprend ces deux mouvements de l'esprit pour qualifier l'attention du chercheur : soit elle est « orientée », soit elle est « flottante ». Bien qu'il serait aisé de supposer le contraire, l'inattention est primordiale pour le chercheur, car elle lui permet d'adopter une « attitude de dérive, de disponibilité et d'attention flottante » (Laplantine 1996, p.16) qui, comme le précise l'anthropologue Francis Affergan (1987, p.143) « consiste [...] surtout à être inattentif, à se laisser approcher par l'inattendu et l'imprévu ». Loin de la désinvolture, c'est un regard disponible et désencombré de toute attente que l'ethnographe adopte. Et puisque l'implication

et l'attention du chercheur jouent un rôle décisif dans le résultat de la collecte de données, il apparaît nécessaire de spécifier la posture réflexive de l'ethnographe. Comme l'évoque Laplantine, « nous ne sommes jamais des témoins objectifs observant des objets, mais des sujets observant d'autres sujets au sein d'une expérience dans laquelle l'observateur est lui-même observé » (1996, p. 23). Ainsi, l'ethnographe sur le terrain observe et s'observe, tout en réfléchissant à l'impact de sa présence sur les résultats de son observation. Cette posture n'est pas pour autant négative, du moment où « la perturbation que l'ethnologue impose par sa présence à ce qu'il observe et qui le perturbe lui-même, loin d'être considéré comme un obstacle épistémologique qu'il conviendrait de neutraliser, est une source infiniment féconde de connaissance » (Laplantine 1996, p.24).

Une grande partie du travail de l'ethnographe se situe au niveau de l'observation, alors qu'une autre réside dans l'enregistrement de cette observation. Partant de ce fait, la finalité de la pratique de l'ethnographe n'est pas seulement de « voir », mais de « faire voir », à l'aide de diverses méthodes de collecte de données. L'ethnographe photographie, enregistre, conduit des entrevues. Il accumule des preuves. C'est ainsi qu'il tente de cerner son environnement pour le circonscrire en tant qu'objet, dans le dessein de transformer le « regard en langage ». Une des techniques les plus couramment utilisées pour enregistrer l'observation est la tenue de notes de terrain, communément appelé « field notes ». En observation sur le terrain, l'ethnographe tient un journal de ses réflexions et de ses constatations. Il décrit et classe : il dresse des listes, établit l'état des lieux, effectue des inventaires. Somme toute, il doit nommer tout sans exception, du plus banal au plus extraordinaire, car « la description a pour exigence la saturation et surtout le rangement et la classification » (Laplantine 1996, p.29). Il s'avère pertinent de souligner que l'écriture ethnographique feint la simultanéité du regard, laissant

supposer que le texte est la reproduction même de la vie. Pourtant il y a bien une distance, une interstice, quelque chose que l'on interprète, un « regard éloigné » comme le qualifiait Claude Lévis-Strauss (1983). L'écriture est à cet égard un objet mémoire, car elle conserve une trace, un souvenir, la matérialisation de quelque chose qui a été.

Une observation rigoureuse, une collecte de données effectuée par la prise de notes, de photographies... autant d'éléments et de méthodes qui encouragent à mettre en corrélation la pratique artistique de Sophie Calle avec la pratique ethnographique. Tel que décrit précédemment, dans la série *Les Dormeurs*, Calle invite bon nombre d'individus à venir dormir dans son lit. Mais ce qui intéresse plus particulièrement, c'est l'esthétique ethnographique empruntée par l'artiste afin de rendre compte de son expérience, notamment par la pratique de l'entrevue pour collecter des données sur ses participants. Cette pratique est digne d'intérêt, car elle opère à la fois un mouvement de distanciation, par la nature professionnelle d'un questionnaire imposé aux participants, et un mouvement de rapprochement, par la connaissance de détails intimes révélés par les réponses. Calle ne se limite pourtant pas là. Une fois les réponses recueillies, elle entreprend la tenue d'un journal de bord dans lequel elle commente les moments passés avec les dormeurs. Cependant, à la différence de l'ethnographe, l'artiste ne prétend pas à la véracité, c'est pourquoi les réponses aux questionnaires sont présentées sous forme de récits, entrecoupés des impressions subjectives de cette dernière. En ce sens, l'expérience initiale à l'apparence très professionnelle se transforme en un récit fictif empreint de la subjectivité de son auteur qui jongle définitivement avec son public. Comment démêler le vrai du faux? Dans sa série *Les anges* (1984), Sophie Calle emprunte aussi à la pratique ethnographique par l'utilisation du sondage. Lors des Jeux olympiques en 1984 à Los Angeles, elle demande aux habitants de la

ville : « Puisque Los Angeles est littéralement la ville des anges, où sont les anges? ». Le résultat de l'enquête est ensuite exposé sous forme d'images et de textes exhibant les réponses des habitants. Il est intéressant de constater que Sophie Calle fait souvent appel à plusieurs personnes pour graviter autour d'un même sujet, et c'est surtout dans *Prenez soin de vous* (2007) que l'artiste met de l'avant la multiplicité des points de vue. Dans cette série, Calle invite 107 femmes possédant une notoriété quelconque dans leur métier, par exemple une avocate, une psychiatre, une danseuse, à interpréter sous un angle professionnel un courriel de rupture. Dans cette optique, l'artiste adopte une esthétique ethnographique par la description exhaustive d'un même objet jusqu'à son épuisement, mais en modifie les codes par la nature subjective, personnelle et émotionnelle de l'objet. Est-il possible d'analyser professionnellement un document intime? Et qu'en est-il de la validité des résultats? Le projet d'envergure démontre que tout comme en ethnographie, l'analyse et la collecte de données est considérablement influencée par l'attention et l'implication du chercheur par rapport à son objet. C'est l'objet qui se modifie sous le regard de celui qui l'analyse, puis qui se renouvelle sous le regard de la personne qui le consulte, en l'occurrence le spectateur dans la salle d'exposition.

Le travail de Donigan Cumming recouvre aussi cette dimension ethnographique à travers l'implication de l'artiste envers son sujet. Dans *Cut the Parrot* (1996), l'artiste rend hommage à Albert, un personnage ayant joué dans le premier film de Cumming, *A Prayer for Nettie* (1995). Avec sa caméra, l'artiste collecte une série d'éloges de gens affectés par sa mort qui s'indignent de la manière scandaleuse dont sa vie a pris fin. Cumming s'inclut radicalement dans l'oeuvre en tournant régulièrement la caméra vers son propre visage. Empreint de colère, il profite de ces moments pour faire part au spectateur de son indignation

face à la mort d'un homme dont le départ passe inaperçu. Promenant la caméra d'un personnage à un autre, puis s'arrêtant sur son propre visage, Cumming jongle avec la multiplicité des points de vue en prenant bien soin de s'y inclure. De ce fait, la démarche de l'artiste s'apparente à celle de l'ethnographe qui, recueillant des informations de toutes parts, s'incorpore dans le processus d'investigation dans une posture réflexive. D'ailleurs, la voix commentatrice de Cumming en champ et en hors champ n'est pas singulière à *Cut the Parrot* : elle constitue le leitmotiv qui traverse l'ensemble de ses films, leur conférant une esthétique commune. Elle fait le commentaire récurrent et régulier des situations et de l'état des lieux explorés de sa caméra, tel un flot ininterrompu de sons en toile de fond. Par ailleurs, l'artiste n'emploie pas uniquement sa voix pour dresser l'inventaire des lieux et des gens qu'il rencontre, mais aussi les mouvements de sa caméra. Dans *A Prayer for Nettie*, il « déshabille » les appartements de ses sujets par une caméra à l'épaule très subjective et intrusive, enregistrant les objets environnants dans les moindres détails : on assiste à peu de chose près à une fouille archéologique. Parfois, la caméra recule et s'approche de nouveau dans un va et vient continu. Ces mouvements fréquents incorporent le spectateur dans la profondeur de l'espace par un accès des lieux de près ou de loin et sous tous les angles, dégageant par le fait même une impression quasi tridimensionnelle. De cette manière, l'artiste parvient, dans un acte empathique, à transférer au spectateur son imprégnation dans le milieu tel l'ethnographe sur le terrain. Puis, selon le même *modus operandi*, alors que la caméra enregistre dans les moindres détails les investigations de l'artiste, il commente l'état des lieux en voix hors champ en tournant ponctuellement la caméra vers lui. La voix de Cumming incarne en quelque sorte les notes de terrain de l'ethnographe. Sauf qu'à la différence de Calle, les notes de Cumming

ont lieu en temps réel, sans distance entre le vécu de l'événement et son interprétation. Il n'y a pas ce « regard éloigné » dont parle Claude Lévi-Strauss.

En bref, la pratique ethnographique réemployée de façon libre et subjective par les artistes est constituée de gestes et de méthodes qui enregistrent les figures de l'intimité. Prise de notes, tests, sondages, entrevues... Ces méthodes engendrent la matérialisation de la pensée intime et facilite sa transposition dans l'espace public, tout comme le permet l'objet mémoire dans la pratique de la collection.

2.3. La pratique de la surveillance

Peu importe la manière dont les données sont récoltées, c'est le travail d'observation qui est le fondement même des pratiques de la collection et de l'ethnographie en tant qu'outil de révélation de l'intime. Ainsi, les artistes photographient l'intimité des gens, s'approprient des objets, collectionnent, puis acquièrent des informations par l'observation sur le terrain, la prise de note, la conduite d'entrevues et de questionnaires. Ces divers procédés matérialisent l'intériorité et simplifient leur transposition dans l'espace public. Pour ce faire, l'artiste doit être alerte. Il est appelé à aiguïser son regard, à capter les détails que l'individu inattentif ne remarque peut-être pas. Comment qualifier cette pratique du regard insistant sur les choses? La section qui suit traitera de la pratique de la surveillance et de ses traits communs avec la pratique ethnographique, et examinera ensuite comment elle permet tout autant l'accomplissement d'allers et retours entre l'espace privé et l'espace public.

La surveillance, tout comme la pratique ethnographique, nécessite la mobilisation du sens de l'observation. Comme le mentionne Laplantine dans *La description ethnographique*

(1996), « voir » et « regarder » sont deux choses bien distinctes. « Voir », c'est un « contact immédiat avec le monde qui ne demande aucune préparation », c'est simplement « recevoir des images » (Laplangine 1996, p.15) C'est aussi « revendiquer une stabilité illusoire du sens de ce que l'on voit, [...] c'est nier au visible son caractère inéluctablement changeant » (Laplangine, 1996, p.15). Tandis que « regarder », c'est s'attarder à ce que l'on voit, c'est considérer, prendre son temps, prêter attention. C'est ce que le professeur en philosophie François Fédier (1995) appelle l'« intensification du premier voir ». Le « regarder » est perçant, car il ne s'attarde pas à ce qui saute aux yeux, à l'évidence. Il s'attarde à la profondeur des choses, aux détails. Et puisque le visible est constamment en changement, le regard de l'ethnographe doit s'investir dans la durée plutôt que dans l'instant présent. Pour cette raison, l'observation s'effectue sur une longue période, permettant ainsi à l'ethnographe de cerner les multiples changements et de partir « à la recherche de la signification des variations » (Laplangine 1996, p.15). La pratique ethnographique, basée sur un travail d'observation rigoureux se déployant sur une longue durée, n'est-elle pas sans rappeler certains aspects de la posture de la surveillance, reprise, détournée et critiquée par bon nombre d'artistes en art contemporain, dont la plus emblématique est sans contredit Sophie Calle?

Les écrits de Laplangine soulèvent de possibles similitudes entre les pratiques de la surveillance et de l'ethnographie, non pas dans leurs visées, mais dans leurs méthodes:

C'est une activité résolument perceptive, fondée sur l'éveil du regard et la surprise que provoque la vision, cherchant, dans une approche délibérément microsociologique, à observer le plus attentivement possible tout ce que l'on y rencontre, y compris et peut-être même surtout les comportements les plus anodins, les aspects accessoires du comportement, certains petits incidents, les gestes, les expressions corporelles, les usages alimentaires, les silences, les soupirs, les sourires, les grimaces, les bruits de la ville et les bruits des champs (Laplangine, 1996, p.13).

Cette définition de l'ethnographie ne serait-elle pas applicable à une surveillance excessive, cherchant dans les comportements des indices? Mais contrairement à la pratique ethnographique, la surveillance ne comprend pas l'exposition de l'observateur aux regards de tous. C'est dans l'anonymat que l'observateur surveille, il est acteur en périphérie de l'action. Si par hasard il se trouve en plein jour, c'est sous le couvert du camouflage qu'il se dissimule, qu'il se dérobe au regard des autres. En ce sens, par sa position cachée, l'observateur adopte une position d'autorité par rapport à l'observé. Les technologies facilitent aussi cette surveillance teintée d'une volonté de contrôle par les caméras de surveillance, l'écoute téléphonique, et de façon plus récente et insidieuse, par les logiciels d'espionnage informatique et les téléphones intelligents munis tout à la fois d'un appareil photo, d'une caméra vidéo et d'un dictaphone. L'individu moyen a désormais à sa portée les mêmes dispositifs de surveillance miniaturisés dont se prévaut l'espion et le détective privé. Dans les lignes suivantes, il sera question d'investiguer la manière dont les artistes en art contemporain reprennent ses outils de la surveillance pour effectuer le déplacement d'éléments intimes dans l'espace public, et s'imbriquant parfois dans une visée critique du système de surveillance. Précédemment, il a été vu que plusieurs éléments de la surveillance s'apparentent à la pratique ethnographique. Ainsi lorsqu'un artiste observe des individus à leur insu, subtilise leurs objets, vole leur image, enregistre leurs déplacements et comportements, s'engage dans un rapport intrusif, sa pratique n'est-elle pas davantage semblable à celle de la surveillance qu'à celle de l'ethnographie? Qu'effectue l'artiste qui transpose dans l'espace public des éléments de la vie privée des autres? Le désir d'entrer en contact avec autrui, de l'observer, lorsqu'il se réalise de façon indirecte, cachée, est fort différent de son actualisation dans la rencontre en face à face.

De cette manière, Sophie Calle observe dans certaines oeuvres depuis une position cachée et dans d'autres, depuis une position ouverte. Mais s'agit-il de surveillance et qu'advient-il de la surveillance dans un contexte d'explosion médiatique et de connectivité numérique? Les individus ne sont-ils pas tous engagés dans un voyeurisme frôlant la surveillance ?

Dans son œuvre phare *Surveiller et punir* parue en 1975, Michel Foucault pointe vers la succession de dispositifs de surveillance érigés dans les sociétés afin d'assurer un contrôle et une discipline sur les individus. La figure centrale qu'il invoque pour exemplifier son propos est celle du panoptique du philosophe Jeremy Bentham, cette architecture carcérale dans laquelle il est possible pour le gardien de surveiller les prisonniers sans que ceux-ci ne puissent le voir. Dans l'impossibilité d'apercevoir le gardien, les prisonniers pressentent une « omniscience invisible » qui les plonge dans le doute perpétuel à savoir s'ils sont réellement surveillés ou non : « le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé ; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être » (Foucault 1975, p.203). Ainsi, nul besoin d'avoir recours à la violence ou à des méthodes brutes, car le prisonnier s'autosurveille. Foucault observe que le panoptique ne s'applique pas uniquement au milieu carcéral, mais qu'il s'étend dans différentes sphères de la société, tels les hôpitaux, les écoles, les usines et les casernes.

Il faut reconnaître que la navigation dans l'Internet fait aussi aujourd'hui l'objet de surveillance. L'installation de caméras CCTV sur les lampadaires et les feux de circulation accessibles en ligne, les annonces Google personnalisées selon la personne qui les consulte, ou bien le temps considérable passé à épier les profils Facebook des autres, sont toutes des actions dans la société dans laquelle nous vivons qui font partie de ce qu'Elise Morrison, dans son article « User-Unfriendly. Surveillance Art as Participatory Performance » (2013), nomme

une surveillance dite « participative ». En ce sens, la société de surveillance à l'ère du numérique procure des bénéfices et des récompenses importants pour celui qui participe en se laissant surveiller. Par exemple, l'individu qui utilise l'application FourSquare, lui permettant de rendre publique sa localisation géographique dans certains lieux de la ville (un restaurant, un magasin), sera récompensé en recevant un coupon-rabais du magasin s'il a enregistré sa position à l'aide de l'application, ou bien il se verra accorder l'honneur de devenir « maire », s'il est celui qui s'est localisé le plus souvent à un certain endroit. Il en est de même pour l'individu qui respecte la loi en payant ses achats dans un dépanneur sans savoir si les caméras de surveillance sont fonctionnelles : il sera en quelque sorte récompensé, ou tout au moins évitera-t-il d'être puni, en agissant comme un « citoyen modèle de consommation ». Morisson nous dévoile que l'utilisateur s'expose à une autre forme de surveillance, cette fois-ci entre individus consentants et se prêtant au jeu de fournir des informations personnelles, dont le but n'est pas d'exercer des mesures disciplinaires, mais d'inciter l'utilisateur à la consommation. De même, si Foucault avait prédit un monde d'autosurveillance opté par les citoyens à l'intérieur d'une société panoptique, il n'a certainement pas relevé, comme l'explique Elise Morrison, la facilité avec laquelle les citoyens deviennent de fervents adeptes de l'« utilisation-consommation » des technologies de la surveillance, non seulement présentes dans des interactions disciplinaires, tels qu'avec des policiers ou des caméras de surveillance, mais aussi constamment disponibles et intégrées dans une multitude d'opérations et d'activités quotidiennes. En conséquence, le citoyen participe à la société de surveillance par l'emploi de téléphones, cartes de crédit, Facebook, Google Maps ou bien des publicités d'Amazon, tous dépendants de technologies de la surveillance tels que le GPS, les étiquettes d'identification

par radiofréquences (IRF)³, les objectifs zoom de grande puissance ou bien les systèmes en réseau d'informations personnelles.

Plusieurs artistes critiquent aujourd'hui les effets néfastes de la surveillance à travers leur pratique artistique. Plus particulièrement, l'artiste et professeur du département de sciences appliquées de l'Université de Toronto Steve Mann, renverse de diverses manières ce rapport de pouvoir que les caméras de surveillance exercent sur les individus filmés sans leur consentement. Ainsi met-il en branle le projet *Shooting Back* (1994-1997), dans lequel il demande à des volontaires, incluant lui-même, de pénétrer à l'intérieur d'environnements où ils sont filmés contre leur gré. Armés eux aussi de caméras portables, appelées « wearcams », accrochées à des sacs à dos, à des vêtements, ou pour lui-même à une paire de lunettes, les volontaires sont invités à filmer les dispositifs de caméra de surveillance. Par cette pratique, ils contestent le droit exclusif que possèdent certaines autorités à filmer des individus sans leur consentement en renversant la hiérarchie. Selon Mann, le problème n'est pas la surveillance, mais bien l'exclusivité de la surveillance par un petit groupe de personnes afin d'exercer un pouvoir sur les autres :

Je me sens à l'aise avec tous les gens qui prennent de nombreuses photos en tout temps (ainsi que la WebCam au quotidien), mais je suis inconfortable avec la présence des caméras de surveillance qui de nos jours semblent fuser de toute part, s'élevant au-dessus des feux de circulation, surplombant les magasins du quartier, des banques, des écoles, des parcs (Mann, 1998, p.140, ma traduction).

³ « L'identification par radiofréquence (IRF) appartient aux technologies dites d'identification automatique employées pour permettre à des machines de détecter des objets grâce à des codes à barres et à des cartes à puce. Plus précisément, l'IRF est un type de technologie d'identification automatique permettant d'identifier des articles ou des objets particuliers, ou encore des lots de ceux-ci, et ce, grâce à des ondes radio ». https://www.priv.gc.ca/resource/fs-fi/02_05_d_28_f.ASP, consulté le 25 août 2014

Mann abandonne rapidement le terme « surveillance », « sur » signifiant « haut » (Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, 1994), donc « surveiller de haut », pour inventer le concept de « sousveillance » qui, à l'inverse, signifie « par en dessous ». Alors que la surveillance connote le sentiment d'une autorité supérieure et omnisciente qui observe, la sousveillance implique l'enregistrement d'un événement par un individu qui participe à l'événement. De plus, la surveillance, comme le spécifie le panoptique de Foucault, implique la transparence totale dans une direction et l'opacité totale dans l'autre, tels les miroirs sans tain utilisés lors d'enquêtes policières. La sousveillance, au contraire, cherche à décentraliser cette hiérarchie pour maintenir une transparence dans toutes les directions. Il est ainsi possible pour l'individu habituellement surveillé par différentes autorités de surveiller à son tour. Cette tactique de détournement octroie aux individus l'utilisation de ces outils de contrôle social afin de les restituer de façon désordonnée. Plus encore, Mann pratique maintenant la sousveillance en permanence en vivant avec une caméra installée sur son crâne.

2.3.1. Vers une esthétique de la filature

Il était nécessaire, pour le propos de ce mémoire, d'aborder les origines des théories sur la surveillance en tant qu'outil de pouvoir et de contrôle des masses à partir du panoptique élaboré par Jeremy Bentham, afin de souligner sa présence insidieuse dans plusieurs sphères d'activités et son détournement dans l'art. Cependant, alors que la pratique de la surveillance chez les artistes en art contemporain apparaissait du plus grand intérêt, j'ai constaté que je m'intéressais davantage à la surveillance en tant que moyen détourné de communication, en tant que possibilité de tisser des liens plutôt qu'à une volonté de contrôle d'une autorité sur un individu. Les recherches en pratique de la surveillance ont fait voir des artistes qui tentaient de

dénoncer les autorités tributaires du droit de la surveillance en s'appropriant divers moyens et tactiques. Mais par ailleurs, bon nombre d'artistes en art contemporain pratiquent la surveillance en adoptant des postures dites « voyeuses » envers d'autres individus et non en dénonçant un rapport de pouvoir. C'est ainsi qu'au lieu de la pratique de la « surveillance », j'adopterai le concept de la pratique de la « filature », car elle se conforme mieux à une surveillance qui s'exerce par un individu sur un autre individu et qui n'implique pas un renversement de pouvoir ou une volonté de dominer l'autre par un excès de savoir. La surveillance implique souvent l'usage de la technologie, plus couramment des caméras de surveillance, et aussi, bien souvent, sans la présence réelle d'une figure d'autorité qui observe les images. La filature, quant à elle, sous-tend systématiquement la présence de la personne qui surveille, et n'exige pas forcément des appareils d'enregistrement (des jumelles pourraient tout aussi bien faire l'affaire!). Elle demande la performance physique de l'artiste et son implication active, en présence, dans la poursuite de ses sujets. Elle attache, lie l'artiste épieur à son sujet.

Dès 1969, l'esthétique de la filature est présente en art contemporain avec *Following Piece* de l'artiste Vito Acconci. Pendant vingt-trois jours, il suit aléatoirement des personnes dans les rues de New York jusqu'à ce qu'elles pénètrent dans un lieu privé, bien souvent la voiture, le bureau ou la maison. Selon la personne choisie, la procédure dure quelques minutes ou bien des heures. Le projet est enregistré sur une caméra que l'artiste tient à l'épaule, plus ou moins subtilement, tout au long des filatures. Aujourd'hui, le cas le plus probant de la pratique de la filature en art contemporain est celui de Sophie Calle, qui crée un cadre de jeu pour pratiquer la filature. Dans ce cas, utiliser le terme surveillance ne serait pas approprié, dans la mesure où c'est par amour de l'errance qu'elle s'adonne à observer et non par volonté

de contrôle ou de critique de la surveillance. D'ailleurs, sur le site de la Galerie Perrotin, l'artiste témoigne de son affection pour la filature :

Je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu, notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais (https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-14586-1.html).

C'est ce qu'elle accomplit dans sa série *Filatures parisiennes* (1978/1979), où elle suit des inconnus dans la rue en les photographiant à leur insu. En 1980, elle présente *Suite vénitienne*, où elle suit un inconnu qu'elle rencontre brièvement dans une soirée à Paris. Surnommant l'homme Henri B., elle se déguise pour traquer ses gestes et ses déplacements à travers la ville. En galerie, la série se déploie sous forme de textes et d'images. En 1983, Sophie Calle élabore une filature toute autre à partir d'un carnet d'adresses trouvé dans un lieu public. Voulant obtenir de plus amples informations sur le propriétaire de l'objet, elle entreprend de rencontrer tous les contacts du carnet d'adresses pour connaître les détails de la vie intime de l'homme. À partir des informations obtenues par ses proches, elle construit un tableau de l'homme « invisible » et compose de courtes histoires sous forme de feuilleton. Publié dans le journal *Libération*, le projet s'intitule *Le carnet d'adresses*. Puis, en 1981, Calle fait un usage parodique de la filature en demandant à sa mère de faire appel à un détective privé pour l'espionner. Se sachant épiée, l'artiste s'expose dans des lieux qui sont significatifs pour elle dans l'espoir que le détective l'espionne à ces endroits. Dans cette optique, le détective espionne-t-il vraiment ou est-ce Calle qui dicte consciemment ses mouvements? Parallèlement, elle écrit quotidiennement le récit de ses journées.

À la lumière de cette pratique, serait-il envisageable d'affirmer que la pratique de la filature s'insère dans une volonté de rapprochement et de connaissance de l'autre? Dans les prochaines lignes, il sera question d'explorer en quoi les pratiques de Johanna Heldebro, Donigan Cumming et Sophie Calle construisent des cadres de travail pouvant générer certaines formes de lien se situant hors des cadres d'interactions sociales dominants. Alors que la surveillance divise les individus en deux camps bien distincts : les surveillants et les surveillés, la filature opère une fusion entre les individus qui occupent le même espace-temps, et démontre tout au moins une certaine curiosité pour « l'autre ». Toutefois, un problème se pose : le rapprochement n'est jamais « réel », au sens où il n'implique pas de rapport direct avec l'autre. De façon plus importante encore, le lien de rapprochement demeure unidirectionnel. La filature peut aussi s'effectuer par Internet sur les divers réseaux sociaux qui s'offrent à nous : Facebook, Instagram, Twitter... Ces plateformes de diffusion, regorgeant d'informations personnelles, permettent à tous et chacun de s'engager dans des formes de filatures virtuelles où il est facile d'accumuler des informations sur la vie privée d'inconnus. Dans cette perspective, la relation n'est pas nécessairement unidirectionnelle, car les individus ont la possibilité de mutuellement s'observer, mais ils ne s'engageront jamais dans une relation qui implique un rapport de « face à face », pour reprendre l'expression de Goffman. La photographe Johanna Heldebro enclenche un processus de lien lorsqu'elle retrace par Internet son père avec qui elle a perdu contact quatre ans plus tôt. En cherchant son nom sur un moteur de recherche, elle trouve assez d'informations pour aller le rejoindre à sa nouvelle demeure à Stockholm en Suède. Sur son site Internet, elle renchérit sur sa démarche en indiquant dans ses intentions une curiosité et une volonté de connaissance de l'autre :

Je l'ai regardé à son insu, ne lui permettant d'aucune manière d'affecter la conception que j'avais de lui. Je me suis permise d'accéder à toutes les facettes de son monde, incluant la maison où il vit en compagnie de sa femme et de ses deux enfants (www.johanneheldebros.com, ma traduction).

Cette série réalisée en 2009 intitulée *To Come With Reach of You...* est un bon exemple de tentative de connection, car c'est par le biais de la filature, d'une tentative de contact détournée, que l'artiste réapprend à connaître son père. Cependant, il s'agit ici d'un cas de lien unidirectionnel : il est bien réel pour l'observateur, mais inexistant pour l'observé qui ne peut interagir d'une quelconque manière avec l'autre.

Il est plus ardu de donner une définition exacte à la pratique de l'artiste Donigan Cumming qui comporte plusieurs ambiguïtés. Surveillance, filature, pratique ethnographique... aucune des définitions ne semble s'agencer à son travail. Pourtant, elles s'y apparentent indéniablement si l'on tient compte de l'importance de l'imprégnation lente et continue dans l'univers d'un autre dans la surveillance et la filature. Serait-il possible de parler d'une pratique investie de l'artiste dans la durée? Car comme l'observe l'historien de l'art Nicolas Bourriaud, l'œuvre d'art ne consiste plus en un espace à parcourir, mais bien en « une durée à éprouver, comme une ouverture vers la discussion illimitée » (Bourriaud 1999, p.15). Cumming est, dans cette optique, très investi dans sa pratique au niveau de la durée. S'échelonnant des années 80 à aujourd'hui, son travail photographique et vidéographique comprend régulièrement les mêmes personnages d'un projet à l'autre. D'ailleurs, lors de son passage de la photographie au vidéo en 1995, Cumming réalise *A Prayer for Nettie* qui rend hommage à Nettie, cette femme décédée qu'il a photographiée de 1982 à 1993, nous indique la *Video Data Bank* (www.vdb.org/titles/prayer-nettie). Tout comme le documentariste qui

collabore avec ses sujets pendant des années, comment ne pas développer un certain lien affectif? Le lien que Cumming noue avec ses acteurs est perceptible par l'esthétique documentaire de ses films : alors qu'il tient sa caméra à la main, il est en constante discussion avec les personnages, comme s'il faisait partie intégrante de leur univers. Il intervient, pose des questions, n'hésite pas à porter un jugement ou à former sa propre opinion. Il épiluche du regard de la caméra l'inventaire des objets des appartements, commentant un à un les désordres de chacun, l'insalubrité des lieux, ses impressions sur les acteurs. Dans ses mises en scène entremêlées de fiction et de réalité qui dégagent une connection affective forte entre les personnages et l'artiste, le lien n'est pas à créer, il est déjà créé.

En ce sens, Calle s'investit également dans la durée pour réaliser son travail. L'œuvre *No Sex Last Night* (1994), aussi intitulée *Double Bind*, est une vidéo réalisée par l'artiste dans laquelle elle part à New York en voiture en compagnie de son amoureux, Greg Shepard, dans le but d'aller se marier à Las Vegas. Il n'y a qu'une seule condition : chacun munis d'une caméra, ils doivent impérativement interagir l'un avec l'autre par le biais de leur caméra respective. Ainsi, lorsque Greg est à l'écran, Calle se situe derrière l'objectif, et lorsqu'elle apparaît à l'écran, c'est la version de Greg qui est présentée. Simultanément, nous entendons leurs commentaires personnels en voix hors champ, l'un en anglais, l'autre en français. À l'opposé de Cumming, le projet ne s'étire pas sur des années, mais ce sont quelques jours intensifs dans lesquels l'artiste s'immerge complètement dans une posture relationnelle. Le projet prend définitivement la voie de l'intimité, et explore le lien interindividuel en choisissant la relation amoureuse comme lieu d'investigation. Ici, Calle s'expose elle-même, révélant sa vulnérabilité et l'échec de cette tentative de lien.

Dans la revue *Esse*, en parlant de la filature, Calle explique :

J'ai commencé par suivre des gens dans la rue. Je me suis aperçue que cela donnait une direction à mes promenades. C'était une manière de me laisser porter par l'énergie des autres, de les laisser décider des trajets pour moi. Et de ne pas avoir à prendre de décisions, sans pour autant rester cloîtrée chez moi. (<http://www.esse.ca/fr/node/2234>)

Il y a définitivement la description d'un lien atypique entre Calle et ses sujets, voire sensible à la présence intrinsèque de l'autre. Est-il possible, en périphérie de cette pratique relationnelle, tout comme dans la pratique de la collection, de cerner la formation d'un lien empathique? N'y aurait-il pas dans la filature une manière de se laisser guider par l'autre, de tenter l'expérience de se mettre en l'autre?

2.4. L'investissement de l'artiste : l'art et la vie confondus

Ces nouvelles pratiques contemporaines par lesquelles l'artiste s'adonne à la collection et à l'appropriation d'objets par des méthodes d'observation, empruntant à l'ethnographie et à la surveillance, ont toutes une donnée en commun, celle de l'investissement de l'artiste dans la durée. L'occupation de l'artiste dans l'espace temps témoigne d'un profond engagement que l'on pourrait considérer comme étant la base fondamentale de sa relation passionnée, voire quasi obsessionnelle, avec son sujet. De plus, l'exposition prolongée avec ses sujets favorise dans certains cas la création de liens avec l'artiste. Ces incursions dans la sphère relationnelle s'inscrivent dans un contexte où les contacts humains sont de plus en plus régimentés par des espaces de contrôle définis. Comme l'a démontré Erving Goffman, une série de procédures et de mesures de politesse régimente les interactions entre les individus, de telle sorte qu'il n'est socialement accepté d'aborder des inconnus que sous certaines conditions. Dans son ouvrage

Esthétique relationnelle (1999), Nicolas Bourriaud observe l'appauvrissement du tissu social régularisé par des espaces bien distincts (parcs de loisirs, espaces conviviaux, médias électroniques) dans lesquels les individus se déplacent d'un point à un autre sans la possibilité de se faufiler par d'autres trajets. Ces espaces en sont aussi de consommation, car dûment tarifés : une rencontre entre amis se tiendra autour d'un bon café, un souper en tête à tête au restaurant du coin... rares sont les occasions qui n'impliquent pas la sortie de son portefeuille. Comme Bourriaud le dit si bien en citant Guy Debord dans *La société du spectacle* (1967), les relations humaines deviennent un « artéfact standardisé » (1999, p.9) qui ne sont plus « directement vécues » de par leur prédominance « spectaculaire ». Malgré tout, l'activité artistique ose sortir de ces embranchements prédéfinis pour « ouvrir quelques passages obstrués, [...] [pour] mettre en contact des niveaux de réalité tenus éloignés les uns des autres ». (Bourriaud 1998, p. 8). Ainsi, elle devient « un riche terrain d'expérimentations sociales, comme un espace en partie préservé de l'uniformisation des comportements » (Bourriaud 1999, p.10). Pour nommer cet espace créé par l'activité artistique relationnelle, Bourriaud propose la notion d' « interstice social » empruntée à Karl Marx :

Des communautés d'échanges échappant au cadre de l'économie capitaliste, car soustraites à la fois du profit : troc, ventes à perte, productions autarciques, etc. L'interstice est un espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles en vigueur dans ce système (Bourriaud 1999, p. 16).

Ainsi, la pratique en art contemporain conçoit des échanges à l'intérieur d'espaces libres qui favorisent la création de « zones de communication » autres que celle qui nous sont ordonnées. L'esthétique relationnelle, note Bourriaud, en observant son apparition dès le début des années

quatre-vingt-dix, a pour caractéristique première l'implication d'un participant qui s'engage dans la pratique de l'artiste. Ce type d'esthétique privilégie le stimuli tactile au détriment du stimuli visuel : c'est la proximité humaine, le contact avec l'autre qui est forme d'expression. À cet égard, l'artiste Jan Świdziński renchérit dans son manifeste *Art as Contextual Art*, publié en 2005, que « l'art contextuel ne fonctionne pas dans la sphère de l'esthétique [...] [il] dépend de la réalité et est en même temps une activité stimulant des réalités nouvelles » (p. 104). En d'autres termes, ce n'est plus l'objet artistique tel que défini par son esthétisme qui est inhérent à la finalité de l'objet, mais bien la rencontre avec l'autre. Dans *Se refaire un salut*(2001), l'artiste Martin Dufrasne entreprend d'exposer dans l'espace de la Galerie Skol à Montréal, la totalité de ses biens : meubles, disques, livres, albums photos. Ceci étant fait, il invite les spectateurs à échanger leurs propres biens avec les siens de manière équivalente. Il échangera donc une chaise contre une chaise, une photo de sa mère contre une photo de la mère de quelqu'un d'autre. La transaction est relationnelle, car l'objet n'est qu'une excuse pour entrer en relation avec l'autre, pour l'impliquer intimement dans sa démarche artistique. Dans ce contexte, l'espace de la galerie favorise un glissement de la vie privée dans l'espace public. Qu'y a-t-il de plus intime que l'étalage de la totalité de ses biens, même ceux réservés à l'espace intime de la chambre à coucher? Les objets en tant que réceptacles de la mémoire, tel que discuté précédemment dans le chapitre sur les objets, ici exposés aux yeux du public, exposent l'intériorité de Dufrasne. Qui plus est, l'échange des biens donne naissance à la discussion, à la révélation de la signification des objets pour chacun. Dans cette optique, les objets encouragent l'entrée en relation avec l'autre par le partage des moments de sa vie intime. Il est à noter qu'à l'instar de Sophie Calle et de Sylvie Cotton, la pratique de Dufrasne favorise aussi l'empathie, car elle crée un lien avec son sujet participant en s'imprégnant de

ses souvenirs et de ses histoires personnelles par l'échange d'objets. Cette pratique provoque chez l'artiste et le participant la volonté de s'investir l'un à la place de l'autre, de s'approprier des souvenirs étrangers qui, peu à peu, deviendront familiers. Par contre, à la différence de l'artiste dont la pratique de la filature favorise l'entrée en contact avec l'autre de manière détournée, la pratique de Dufrasne offre un espace d'échange réciproque dont le lien entre les individus évolue dans les deux sens : le participant et l'artiste reçoivent autant qu'ils ne donnent. Certes, l'objet occupe une place essentielle dans la pratique de Dufrasne, mais c'est l'échange qui devient le produit final, nous dit Dufrasne :

Je compte me défaire de tout pour me mêler à vos affaires. Avec vous, je désire m'entendre sur des valeurs mutuelles, troquer mon histoire pour des fragments de la vôtre et, sans effraction, me sinistrer chez vous. Dans un état limite, s'armer d'un salut pour continuer (<http://skol.ca/programmation/martin-dufrasne-se-refaire-un-salut-fr/>).

Ce désir d'une proximité sociale à travers l'art a aussi été théorisé par le critique d'art Paul Ardenne dans son ouvrage *Un art contextuel* (2002). La pensée de l'auteur se distingue de celle de Bourriaud par son approche globalisante d'un art qui se veut relationnel. Sa définition de l'art contextuel inclut l'art d'intervention, l'art engagé, l'art activiste, l'art investi dans l'espace urbain ou dans le paysage, ainsi que des esthétiques participatives ou actives au niveau économique, médiatique et spectaculaire (Ardenne 2002, p. 11). L'art contextuel renferme donc un ensemble de pratiques dites participatives dont l'esthétique relationnelle fait partie, nous dit l'auteur. Et parce que sa nature est contextuelle et qu'il agit dans l'instant présent, l'art contextuel serait une « indéfectible relation à la réalité » (Ardenne 2002, p. 15). À l'opposé de l'art « réaliste » qui se situe au niveau de la représentation, tirant son inspiration du monde environnant pour en façonner une œuvre plastique et picturale, l'art contextuel

s'actualise selon le mode de la coprésence. Effectivement, il opère directement dans son contexte en connectant l'œuvre à la réalité sans l'aide d'un intermédiaire. Les effets de ces actions artistiques sont bénéfiques ; ils solidifient la vie sociale tout en redonnant vie à la richesse de l'espace public. À juste titre, l'artiste contextuel, en tant que membre de la société, est appelé à « resserrer les liens entre les membres du corps social ou à célébrer les valeurs de partage et de respect mutuel, valeurs inhérentes au pacte démocratique » (Ardenne 2002, p. 33). La pratique artistique de Sylvie Cotton s'inscrit parfaitement dans la logique d'un art contextuel. Dans *Mon corps mon atelier : altérité* (2002), Cotton distribue dans une salle un bol d'eau dans lequel chaque participant se lave les mains. Puis, à l'aide d'un entonnoir, elle transvide l'eau dans une bouteille qu'elle boit devant tous. Cette performance est relationnelle au sens où elle implique un échange entre les participants dans l'instant présent, sans l'aide d'un intermédiaire. C'est « une forme de communion, voire d'homéopathie collective » (www.sylviecotton.com). Puis, dans *Blind Journey* (2001), elle demande à un homme tout juste rencontré de lui faire visiter son quartier et de lui raconter sa vie, bras dessus bras dessous, les yeux bandés. Pendant plus de trois heures, l'homme lui raconte le récit de sa vie, la présente à ses amis autour d'un café et lui décrit « les lieux et les habitudes humaines liées au développement social de son quartier ». C'est « un exercice d'abandon basé sur la confiance », précise-t-elle sur son site Internet (www.sylviecotton.com). Dans *Promenades / setnju* (2004), elle réitère cette balade avec des étrangers dans la ville de Pancevo en Serbie, mais cette fois-ci la contrainte consiste à se tenir main dans la main. Dans ces parcours d'une durée de trois heures et comprenant des gens âgés entre 12 et 65 ans, Cotton demande à ses sujets de l'emmener dans leur univers personnel, à la rencontre de leur famille et de leurs amis.

Il est intéressant de constater dans ces projets la facilité avec laquelle Cotton improvise la création d'un espace intime en investissant l'espace public. Se contraignant à ne pas voir ou à tenir la main d'un autre, elle se positionne dans un état de dépendance qui l'oblige à éprouver l'expérience intime de s'en remettre à l'autre. Pour l'artiste, ces tentatives de liens circonscrites en temps réel dans l'espace public sont une manière de considérer « l'existence comme pratique de création », car ainsi, « toute situation devient potentiellement transformable en acte de création et conséquemment, tout acte de création est profondément transformateur » (www.sylviecotton.com).

Conclusion

En définitive, j'ai voulu démontrer, dans le premier chapitre, comment l'espace privé se distingue non seulement de l'espace public par sa protection au niveau juridique, mais aussi par ses codes de conduite, ses lieux et ses figures. Conséquemment, le quotidien, le refuge intérieur et l'espace de la maison établissent tantôt une limite claire, tantôt une limite floue de la séparation entre soi et l'autre, entre la sphère privée et la sphère publique. Lorsque j'ai tenté de définir ce qu'était l'espace intime, je me suis heurtée à ses limites. Ainsi, ce sont les murs de la maison qui érigent le pont entre l'intérieur et l'extérieur, et c'est par l'extériorisation verbale des sentiments que nous parvenons à saisir l'intériorité. Et si les allers et retours entre la sphère privée et la sphère publique semblent si présents dans le contexte actuel, c'est que l'expression de l'intimité nécessite intrinsèquement un voyage dans l'espace public pour justifier son existence.

À partir de cette idée, j'ai tenté, au fil des pages du second chapitre, de mieux cerner comment certains artistes en art contemporain ont voulu s'approprier les figures de l'intime pour les disséminer – ou plutôt les « re-disséminer », si nous tenons compte de sa nécessaire extériorité – dans l'espace public. Ainsi, j'ai pu constater que la collection physique et photographique d'objets personnels ainsi que l'observation de ces objets au travers d'une approche ethnographique et d'un comportement de surveillance sont des gestes et des méthodes que les artistes peuvent employer pour restituer la visibilité des aspects de la vie intime. C'est ensuite par leur transposition dans l'espace public que les œuvres rendent explicites les multiples trajectoires entre le privé et le public tout en nous renvoyant, tel un

effet de miroir, une vision claire et réflexive de la société dans laquelle nous vivons. Finalement, le résultat des analyses des œuvres a révélé que l'artiste doit inévitablement s'investir dans la durée s'il désire cerner toute la complexité des univers intérieurs, notamment décelables au travers d'une imprégnation lente et d'une observation aïgue des détails du milieu étudié.

J'aimerais proposer, en ouverture de ce mémoire, l'idée que l'exploration artistique du monde redonne de la valeur à un « partage du sensible », pour citer Jacques Rancière (2000). Dans son ouvrage *Le social et le sensible, une introduction à l'anthropologie modale* (2005), François Laplantine suggère d'insérer, dans l'appréhension intelligible du social, « la fluidité du sensible, le vécu émotif et corporel des individus, les vibrations du mouvant, les modifications en acte y compris les genèses, maturations et déclin » (Rivière, 2005). Il explique aussi la manière dont notre société repose sur diverses dichotomies obstinées, proposées à la base par les grecs, les scholastiques, les cartésiens et les kantien : l'esprit et le corps, la raison et la passion, la profondeur et la surface, la réalité et l'apparence, l'ordre et l'événement... Si nous observons l'espace privé et l'espace public qui tendent de plus en plus l'un vers l'autre, et l'intériorité qui s'entremêle à des lieux supposément contraires, peut-être pourrions-nous affirmer que nous ne sommes pas coincés indéfiniment à penser en ces termes, « dont l'un est toujours la mesure de l'autre », et que ces glissements perpétuels entre le privé et le public qui caractérisent notre société actuelle font aussi état d'un affaïssement de cette pensée dichotomique, entrelaçant le sensible et la science, l'exposition de l'intériorité et de la place publique. Peut-être que l'art, tranquillement, aide à créer ces ponts et ces trajectoires entre les lieux et les données qui s'opposent, par la suggestion de nouvelles manières de penser et de considérer notre rapport sensible au monde.

Alors que cette conception dualiste du monde conduit à une « crispation de chacun des protagonistes sur ses propres positions et à la reconfirmation probablement rassurante que les espaces (sociaux, culturels mais aussi mentaux) doivent rester cloisonnés » (Laplantine p.52), mon hypothèse est que les artistes s'autorisent à offrir une vision réflexive de l'affaiblissement des limites entre l'espace privé et l'espace public tout en proposant des lieux autres, tantôt privés, tantôt publics, tantôt empreints des deux, mais rarement en opposition, explorant et questionnant les multiples possibilités de contacts et de rapprochements entre les individus. Et puisque le dualisme est « à la fois une crise de la séparation qui nous a conduits où nous sommes [...] et une crise de nostalgie : celle du regret de l'unité perdue », nous pourrions supposer que ces « retrouvailles » des deux espaces ont quelque chose de positif, autant dans leurs formes physiques que mentales, car il y a bien là une tentative de se réunir et d'atténuer les modes de pensée qui, à la base même de leur fonctionnement, ont la volonté de diviser. En définitive, ce que j'appuie ici, c'est l'anthropologie modale proposée par Laplantine, qui suggère l'usage d'un mode de pensée qui entend le social et le sensible autrement que dans un mode binaire : « non pas des relations entre deux univers préalablement constitués et qui n'ont rien à voir, non pas une hétérogénéité franche et contrastée de deux natures hétérogènes, mais des variations de degré et d'intensité » (Laplantine p.60). Il s'agit d'une pensée qui rejette l'idée de contours et de frontières définies, entre le « dedans » et le « dehors », qui « nous invitent à penser ensemble [...] la temporalité et la logique, le moi et les autres » (Laplantine p.62).

Ma pratique

2.5.1. L'artiste comme détective privé, ma posture

Ma pratique artistique s'insère à différents niveaux, dans la pratique de la collection, dans la pratique ethnographique, dans la pratique de la surveillance et de la filature, et tout autant d'une certaine manière, dans un art dit contextuel. Les degrés de rencontre avec les gens sont multiples. Lorsque j'espionne, ou que je fais de la filature en observant les individus à leur insu à travers leur fenêtre, ou que je traque leurs objets intimes dans leur bac à recyclage, il y a bien là un lien unidirectionnel. Ces gens n'ont aucune idée de mon existence, de ma pratique, des informations que je collecte sur eux. Pourtant, je ne m'intéresse pas vraiment, tout comme le stipule Sophie Calle, à mes sujets, mais plutôt à l'acte de suivre des sujets. Ainsi, je ne tiens pas compte de l'appartenance des objets aux personnes. Je m'intéresse aux gens surveillés dans leur domicile sans nécessairement suivre obsessivement la même personne. Je me soucie de leur anonymat. Et ce que je préfère, de loin, est plutôt de m'engager dans un processus actif d'imagination, comme le théorisait Bachelard lorsqu'il suggérait de s'imaginer l'intimité matérielle des choses. Ainsi, je cherche à rassembler, à trouver une donnée commune à tous ces gens qui, successivement, jettent les mêmes lettres d'amour, les mêmes relevés d'impôts, les mêmes listes d'épicerie. Là où la rencontre avec l'autre s'active, c'est lors de mon errance dans les rues. Quelques individus sortant de leur maison, me voyant fouiller dans leur recyclage se sont enquis de mes motifs. Je m'engage alors dans un processus actif de discussion, j'entre momentanément en relation avec l'autre dans le lieu public qu'est la rue. Les contacts ne sont pas toujours favorables, mais parfois oui. Certains ont pu m'offrir

leur aide, pensant que je manquais d'argent et que j'étais à la recherche de biens utiles. Un certain homme et sa femme m'ont ouvert la porte pour partager un thé et des biscuits. Ma pratique est contextuelle au sens où elle s'effectue dans l'instant présent, et elle est opportuniste, car je me laisse guider par les imprévus de mon environnement immédiat. À l'inverse de Martin Dufrasne qui offre un cadre d'expérience ciblé dont les règles sont déterminées, ma pratique est plutôt timide et favorise les contacts indirects avec les individus. Alors que mon errance dans les rues de la banlieue est souvent solitaire, elle s'engage parfois dans des rencontres imprévisibles. Pourquoi? Parce que l'espace public, que ce soit la rue ou les parcs, n'est qu'un espace transitoire. « Pas de flânerie », nous indique souvent l'entrée des centres commerciaux. On attribue automatiquement à l'individu qui flâne des motifs étranges, douteux. C'est dans cette optique que des gens se sont engagés dans un contact conversationnel avec moi. Mais je n'offre pas de cadre prédéterminé, les échanges sont toujours spontanés, et mes motifs sont en effet bien autres que ce que j'affirme. De ce fait, je ne m'engage pas dans un contact authentique avec ces gens parce que je mets en scène une fiction qui me permet de justifier ma présence. Mais dans tous les cas, le contact avec l'autre est bien réel. Il est en harmonie avec la volonté d'entrer en contact de façon détournée avec des gens qui me sont inconnus. Je me rapproche davantage de Sophie Calle que de Martin Dufrasne et de Sylvie Cotton en ce qui a trait à la finalité de l'objet. Sûrement s'apparentent-ils mieux à un art dit contextuel au sens où la finalité de l'œuvre est la relation entre les individus. Pour ma part, la finalité de mon œuvre est la présentation en galerie des résultats de mon investigation, sous forme de vidéo et de photographies, tout comme Sophie Calle qui expose le résultat de ses errances par la combinaison image/texte. En ce sens, la finalité est un

objet artistique visuel et pictural dont l'exécution a comporté son lot de rencontres et de contacts, réels ou imaginés, entre moi et l'autre.

2.5.2. Un investissement dans la durée

Tout comme les artistes énumérés dans ce mémoire, ma pratique évoque un investissement de ma part dans la durée, puisque mon projet de création se déroule sur une période de deux ans. C'est pourquoi il serait faux de croire que mon objet d'étude consiste uniquement en la finalité des images en galerie, car les nombreuses séances d'espionnage et la durée que j'y investis dans le temps font partie intégrante de ma pratique. J'erre dans les rues un soir, j'enregistre sous le mode de la photographie ou de la vidéo les traces de vie que j'observe. Puis je retourne à la maison. Quelques soirs plus tard, sans horaire établi, je retourne à certains endroits, au hasard, puis un peu malgré moi, je retourne aux mêmes, ceux qui me semblent intéressants et le plus souvent empreints d'action. Le geste se répète, comme un rituel quotidien, un voyage qui m'interpelle et qui dégage des affects en moi, qui développe mon imaginaire narratif, qui me pousse à y retourner. De façon plus régulière, au même jour de chaque semaine, je fais la tournée des bacs de recyclage ordonnés devant les maisons. C'est surtout le hasard qui me porte. La présence d'un résident m'épient à travers sa fenêtre ou le passage d'une voiture ou d'un homme à bicyclette m'obligera à continuer ma route sans que je m'arrête devant le seuil de l'entrée devant laquelle je me trouve, tandis qu'une rue déserte et des rideaux fermés faciliteront la fouille du contenu d'un bac de recyclage pendant plusieurs minutes. À ce sujet, ma pratique s'insère aussi dans un art contextuel par la coprésence qu'elle implique, comme le définit Paul Ardenne, c'est-à-dire que mon action se situe en temps réel dans mon environnement, qu'elle a le pouvoir d'influencer le cours de ma pratique et

inversement. Aussi, le geste de récupérer des objets dans l'instant présent n'implique pas l'usage de moyens d'enregistrement. Ce n'est que par la suite que ceux-ci, récupérés, seront pris en photo, ordonnés et archivés. En ce sens, mon action s'apparente aux pratiques ethnographiques, car elle exige une imprégnation directe dans le milieu étudié, et aussi parce qu'elle comporte une organisation des données collectées afin d'en faciliter la diffusion. Il est aussi pertinent de relever que l'acquisition des objets collectionnés témoignent tout autant de mon investissement dans la durée, car leur archivage est complexe et demande un engagement de ma part s'étalant sur plusieurs jours.

2.5.3. Deux espaces, deux esthétiques

Chez Sophie Calle, la pratique de la filature ou de l'espionnage s'effectue dans des zones à la fois privées et publiques. Dans ses oeuvres *L'hôtel*, *No Sex Last Night* et *Les Dormeurs*, par exemple, elle investit l'espace privé de la chambre à coucher, que ce soit la sienne ou celle des autres. Puis, dans *Filatures parisiennes* et *Suite vénitienne*, elle investit sa présence en simultanée avec la personne espionnée dans l'espace public. Dans les deux cas, elle se trouve invariablement dans le même espace que ses sujets. Il en est de même dans les pratiques contextuelles de Sylvie Cotton, que ce soit dans *Mon corps mon atelier*, *Le théorème des Sylvie* ou *Blind Journey*, ou bien dans les vidéos de Donigan Cumming, où ils se situent à tout coup dans le même espace que leurs sujets. Qui plus est, Cotton arrive à créer un univers intime avec eux à l'intérieur même de l'espace public, contrairement à Calle qui délimite toujours un cadre constitué de règles afin de maintenir une certaine distance⁴. Là où ma

⁴ Peut-être à l'exception près de la vidéo *No Sex Last Night*, dans laquelle Calle s'engage à vivre son intimité avec Greg Shepard dans l'espace public en traversant diverses villes et états américains. Cependant, l'accent est mis sur les espaces clos de la voiture et des chambres d'hôtel, n'apercevant que

pratique se distingue des autres, c'est dans la manière dont j'arrive à pénétrer l'espace privé des gens tout en maintenant ma position physique dans un espace public. Dans la vidéo, c'est notamment par l'utilisation de la longue focale sur mon appareil vidéo que j'arrive à créer cette mixité des espaces. Le plus souvent, je me trouve dans la rue ou en bordure d'un terrain, et je parviens à capter de très près l'intérieur de la maison des gens en fixant mon objectif à travers leurs fenêtres. Dans certains cas, nous apercevons la décoration intérieure, la disposition des objets, le contenu visionné sur l'écran d'un ordinateur ou d'un téléviseur. Très souvent aussi, il m'a été possible de saisir l'expression faciale des gens, me permettant de deviner par leur langage corporel le contenu de leurs discussions. Cependant, pour des raisons légales, je n'ai pu inclure les segments dont les visages sont distinguables dans la vidéo finale, afin de conserver l'anonymat et le droit à la vie privée. Cette utilisation particulière de la caméra pourrait être reliée à une esthétique de l'espionnage et de la filature, comme l'effectuent les détectives privés. Il y a là un effet de transgression, comme si on tentait d'obtenir des informations confidentielles ou de capter des instants qui pourraient compromettre les sujets. En ce sens, pourrait-on aussi affirmer que ce procédé s'apparente à une esthétique dite paparazzi à laquelle les personnalités publiques sont parfois sujettes? Si oui, très peu, car dans ma pratique, rien ne se passe. Je ne cherche pas le sensationnel comme le font les paparazzis, ou le scandale. Dans une culture où le voyeurisme devient monnaie courante, que signifie cette fascination pour l'observation du quotidien, de l'ordinaire? Cela voudrait-il dire que l'acte de voir, le plaisir de regarder – ou plutôt le plaisir de transgresser

très rarement Calle dans des lieux ouverts. De plus, l'utilisation de la caméra pour chacun d'eux empêche la création d'un lien plus intime, à l'inverse de Cotton qui n'utilise aucun intermédiaire pour vivre le lien avec ses collaborateurs.

par le regard – serait plus satisfaisant que l’objet regardé en tant que tel? Bien que le spectateur visionnant la vidéo se sente immergé dans l’espace intime des inconnus, il est tout autant comme le voyeur observant à partir de l’espace public. Afin de créer cette esthétique, j’ai misé sur un cadrage privilégiant l’apparence des rideaux et des cadres de fenêtres. De cette manière, le spectateur est toujours conscient que la caméra se situe en périphérie de la maison et non à l’intérieur de la pièce. Puis, j’ai opté pour une caméra sur trépied (indispensable à l’utilisation de la longue focale), mais en mouvement, étant moi-même sans cesse en train de recadrer, de zoomer, créant ainsi des effets d’éloignement et de rapprochement, afin que le spectateur puisse bien saisir la distance à laquelle je me trouve véritablement. Finalement, c’est par l’utilisation du son que je suis parvenue à recréer la mixité des espaces dans une même image. Alors que l’objectif est rivé sur l’intérieur des maisons et que ce n’est que dans la pénombre que nous apercevons l’extérieur, l’accent est mis sur le bruit du vent dans les feuilles, sur le son des criquets, de mes respirations, de mes pas sur le sol et des manipulations que j’effectue sur le trépied et la caméra. Tous ces sons contribuent à recréer une ambiance extérieure réaliste et dominante qui se superpose à l’ambiance intérieure de l’image.

Du côté des photographies des objets collectés, j’ai plutôt tenté de créer un effet de distance, orienté cette fois-ci vers une esthétique ethnographique. La caméra positionnée sur un trépied et à un angle de 90 degrés par rapport au sol confère aux images un cadrage unique qui soutient un effacement de la position du photographe derrière l’image. L’effet voulu est une observation clinique, extérieure, contrastant avec la vidéo qui opte pour une esthétique transgressive. J’ai aussi choisi un fond blanc pour renforcer cette idée du regard éloigné sur le sujet, comme s’il était prêt à être analysé et étudié, comme le suggère la pratique ethnographique. Ainsi, la liste d’épicerie, la lettre d’amour, l’emballage d’une ordonnance

médicale ou l'album photo ont tous une importance égale dans le cadre, ne privilégiant le regard sur aucun objet en particulier, laissant ainsi au spectateur une grande liberté d'interprétation et d'associations. Puis, l'insertion d'images de maisons de la banlieue contextualise les objets et se veut un stimulateur de l'imagination, favorisant la création de liens narratifs sporadiques chez le spectateur.

2.5.4. Une manière d'observer

Ma pratique s'apparente à l'ethnographie au niveau de l'esthétique employée pour la capture et la disposition des objets collectés, mais aussi dans ma manière d'observer. Tel que vu précédemment, c'est la qualité et la rigueur de l'observation, ainsi que l'attention du chercheur qui détermina la valeur d'un bon chercheur. De mon côté, l'observation est l'acte central de ma pratique. C'est la manière dont je remarque les faits, dont je considère les choses, qui me permet l'enregistrement de la vie intime des autres dans les détails. Ma méthode de travail se situe au niveau de l'observation directe, telle que décrite par Laplantine, car je ne cherche pas à m'immerger dans les lieux jusqu'à me fondre dans l'environnement, comme le suggère une observation participante, mais plutôt à agir en retrait de l'environnement tout en étant sur les lieux, m'assurant un minimum d'obstruction. Je regarde sans prendre part. Puis, mon observation est aussi « fortuite », tel qu'entendu par Loubet del Baye, au sens où elle ne repose pas sur une attention scientifique des faits, mais bien sur mon imagination et mon intuition. C'est ainsi que je me laisse guider par les imprévus, laissant un passant dans la rue ou l'arrivée d'une voiture décider de ma trajectoire.

Pourquoi avoir choisi deux esthétiques bien distinctes pour la portion vidéographique et la portion photographique? La notion fondamentale de ce mémoire est tout d'abord

l'exploration des divers allers-retours entre l'espace privé et l'espace public, et c'est précisément ce déplacement que j'ai voulu mettre en lumière. D'une part, j'ai utilisé une esthétique d'espionnage et de surveillance dans la conception de la vidéo dans le but de révéler les subtilités d'un univers empreint d'intériorité, connotant l'interdit et le caché, pour illustrer la sphère intime. D'autre part, je me suis appropriée les objets reliés au domaine de l'intime pour les classer, les répertorier, et ainsi les déplacer dans le contexte de la sphère publique, par l'utilisation des méthodes ethnographiques me permettant de présenter le résultat de mes recherches. De plus, la vidéo présentant dans son contenu simultanément le privé (l'espace de la maison) et le public (l'espace extérieur que j'occupe), sous-tend l'idée qu'à l'intérieur même d'une sphère les deux espaces peuvent coexister au lieu de s'opposer. Ces allées et venues ne sont-elles pas sans rappeler les mouvements de l'intériorité dont parle Henri-Pierre Jeudy, et dont l'existence repose sur la notion du montré-caché, sur le nécessaire dévoilement de son intériorité dans un univers extérieur à soi?

2.5.5. Le rôle du numérique

Ma pratique se distingue aussi de celle de Calle, Cotton, Dufrasne et Cumming par l'usage du numérique que j'emploie pour faciliter le rapprochement. Pour ce qui est de *Voir*, *regarder*, il est évident qu'un bon appareil photo, pouvant capter en faible luminosité et possédant des objectifs à longue focale, facilite l'intrusion dans l'intimité des gens. À quelle autre occasion sinon aurais-je pu avoir accès d'aussi près à l'intérieur de la maison des gens? Bien sûr, j'aurais pu m'approcher des fenêtres et regarder directement, mais l'exercice n'aurait pas été sans risque, et aussi aurait-il été impossible d'espionner à travers des fenêtres situées ailleurs qu'au rez-de-chaussée. Bien que l'utilisation du numérique n'occupe pas une place

centrale dans ce cas-ci, elle joue un rôle important dans plusieurs autres de mes projets en ce qui a trait à la tentative de contact avec l'autre. Dans *Bromance* (2012), par exemple, c'est par l'intermédiaire de téléphones cellulaires que je m'engage dans un faux lien avec un inconnu. Alors que je me retrouve au travail, je reçois un texto d'un inconnu qui me prend pour quelqu'un d'autre. Voyant une opportunité de contact, j'entreprends de continuer la conversation en me faisant passer pour cette personne qu'il me croit être. Cette conversation, empreinte par moments de questionnements, d'humour ou de confiance, dure six mois. Puis, dans *Thug Love* (2012), c'est aussi par l'intermédiaire d'un téléphone portable que je pénètre l'univers intime d'un vendeur de drogue. Alors que je circule à la station de métro Beaubien, je trouve un sac à dos égaré contenant à l'intérieur un sac de marijuana ainsi qu'un téléphone. J'en profite pour épier les messages sur le téléphone, découvrant ainsi une longue série d'échanges entre l'individu et son amoureuse. Dans un autre projet, c'est par le biais de sites de publication de petites annonces tels que Kijiji et Craigslist que je parviens à échanger avec un inconnu des journaux intimes (*J'aurais pu*, 2011). Ainsi, sans les nouvelles technologies numériques telles qu'Internet et les téléphones portables, il m'aurait été plus ardu, voire impossible, d'entrer en contact ou de créer des liens avec ces inconnus et de découvrir ces documents de l'intime numériques.

La totalité de ces projets présente des liens indirects entre des individus où la coprésence n'est pas en jeu. Alors que Sophie Calle invite ses sujets à venir dormir dans son lit, et que Sylvie Cotton les emmène en promenade en les serrant par la main, je n'entre jamais réellement en contact avec mes sujets. Et c'est justement cette non-rencontre avec l'autre, qui n'existe qu'à travers des traces laissées, de preuves écrites, dans lesquelles le propriétaire brille par son absence, qui fait la particularité de mon travail. L'idée de la rencontre écartée,

c'est l'échange qui est mis de l'avant, l'intériorité dévoilée qui s'éveille, car une fois délesté du corps, que reste-t-il du lien, et de quelle manière à présent communiquer? Dans cette optique, serait-il possible d'affirmer que les nouveaux moyens de communication, tels qu'Internet et ses multiples plateformes de discussions (Facebook, Twitter, Kijiji...), et les téléphones portables permettant l'envoi de textos et de photographies, sont responsables de cet effacement du corps, et donnent naissance à diverses formes de liens n'impliquant pas nécessairement la rencontre avec l'autre? Et que d'une autre manière, les nouvelles technologies numériques, tels que les appareils multifonctions de plus en plus petits permettant de photographier, de filmer et d'enregistrer tout à la fois, facilitent l'entrée dans l'intimité de gens que nous ne connaissons pas, donnant ainsi l'impression d'être en lien avec ceux qui nous entourent? Alimentant ma pratique, ces questions me guident à travers mes recherches et me permettent d'explorer jusqu'où et comment je peux arriver à créer des liens indirects, directionnels ou multidirectionnels en dehors des canons réguliers des interactions sociales.

2.5.6. Le document artistique

Chaque photographie, chaque vidéo, chaque capture d'écran que je produis est un document, et c'est cette volonté d'archivage, d'enregistrement de la vie quotidienne qui sous-tend ma pratique. Cependant, ce ne sont pas des documents au sens strict du terme, car ils possèdent une dimension affective, subjective et sensible. Je ne suis pas à la recherche d'une représentation fiable des faits, puisque je demande aux spectateurs d'imaginer leur propre récit narratif. Comment peut-on archiver des données aussi variables, insaisissables? Dans *Documents de culture, documents d'expérience* (2006) de Jean-François Chevrier et *Disparités. Essais sur l'expérience photographique 2* (2002) de Régis Durand, les auteurs

exposent le document comme une forme qui nous permet d'accéder à de l'information sous l'aspect d'une mémoire archivée, tantôt utilisée comme matériau, tantôt comme preuve. C'est une activité de connaissance et une nécessité d'expression. Le document n'est jamais suffisant et n'est jamais fermé sur lui-même, il est circonstanciel. Et même avec une approche dite « documentaire », nous pouvons réduire de beaucoup son sens brut par le seul fait d'être impliqué dans le choix des documents présentés. Mon travail est-il documentaire? Tout document est un cadrage et présente un point de vue qui se combine avec le point de vue de la personne qui le consulte. Pourquoi un tel désir de recension et d'archivage? Le document est fragmentaire, d'où la compétence nécessaire du spectateur pour le lire, le compléter. Lorsque j'exhibe les photos des objets trouvés, l'apport du spectateur y joue pour beaucoup, car sans lui, ce ne sont que des objets hétéroclites sans histoire. Le document se consulte, et en étant consulté se complète, il prend vie. Dans mon projet, le document est très intime et chargé d'affects (lettres d'amour, états d'âme), mais il est parfois aussi uniquement informatif (relevés de comptes, listes d'épicerie). Toutefois, même ce type de document divulgue des informations sur la vie intime du propriétaire. Où va-t-il magasiner? Qu'achète-t-il? La longueur de la liste d'épicerie révèle-t-elle un homme seul ou avec des enfants? Les documents, dans leur contenu, sont aussi ordinaires, au sens où ils relèvent de la vie quotidienne. De ce fait, le spectateur n'est pas dans l'obligation de posséder un savoir préalable pour les contextualiser, car ils sont des « déjà-vu », et en lisant la lettre d'amour, la liste d'épicerie, la carte de fête, je propose au spectateur de se plonger dans ses propres souvenirs et d'associer ces artefacts étrangers à quelque chose qui lui sera familier.

2.5.7. Surveillance ou libération?

J'aborde ma pratique avec une grande liberté de traitement des sujets que je choisis. Je tente l'enregistrement d'une mémoire, la mémoire des autres. Des mémoires jetées, oubliées, que je me réapproprie et que je mets en lumière pour créer des histoires et des péripéties sous la forme d'une mise en intrigue de la vie quotidienne. Me reconnaissant ainsi dans une lettre d'amour, une boîte de médicament, un dessin d'enfant, les artefacts que je collecte déclenchent des affects en moi. C'est pourquoi je ne considère pas ma pratique comme une surveillance dont la finalité est d'exercer un contrôle sur les autres par un regard autoritaire distant et froid. Ma surveillance est plutôt curieuse, car derrière elle se cache une fascination pour ce qui est autre, une volonté de libérer, de briser les distances et les cloisons pour ensuite partager les résultats de mes observations.

Bibliographie

A. Moles, Abraham. 1969. « Objet et communication ». *Communications*, vol 13, no 13, no13, p. 1-21

Affergan, François. 1987. *Exotisme et altérité*, Paris : PUF.

Ardenne, Paul. 1999. *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Paris : Éditions Dis voir.

Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion.

Arendt, Hannah. 1983. *Condition de l'homme moderne*, Paris : Calmann-Lévy.

Auster, Paul. 1992. *Léviathan*. Paris : Librairie générale française.

Bachelard, Gaston. 1948. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Corti.

Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objets*, Paris : Gallimard.

Bernard, Claude. 1996. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris : Garnier.

Birman, Joël. 2007. « Écriture et psychanalyse : Derrida, lecteur de Freud ». *Figures de la psychanalyse*, vol.1, no 15, p.201-218

Bonnat, Jean-Louis. 1996. « Freud et l'écriture ». *Littérature*, vol. 62, no 62, p. 48-64

Bran, Nicol (dir.). 2010. *The Stalking Artists*. Actes du colloque « Transmission : Hospitality » (Sheffield Hallam University, UK, 1-3 juillet 2010). En ligne.
<http://extra.shu.ac.uk/transmission/papers/NICHOL%20Bran.pdf>, consulté le 28 août 2014

Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.

Bourriaud, Nicolas. 1999. *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël.

Boutang, Pierre. 1973. *Ontologie du Secret*. Paris : Presses universitaires de France.

Cain, Albane (dir.). 2004. *Espace(s) public(s), espace(s) privé(s), Enjeux et partages*, Paris : L'Harmattan.

Campbell, Duncan. 2001. *Surveillance électronique planétaire*. Paris : Éditions Allia.

Chevrier, Jean-François. 2006. « Documents de culture, documents d'expérience (Quelques indications) ». Dans Chevrier, Jean-François et Philippe Roussin (dir.), *Le parti pris du document 2 : des faits et des gestes*, p.63-89. Paris : Seuil.

Code civil du Québec. 2014. www.ccq.lexum.com

Commissariat à la protection de la vie privée du Canada. 2014. En ligne.
http://www.priv.gc.ca/index_f.asp

Société des études romantiques et dix-neuviémistes (France), Université Charles de Gaulle (Lille) et le Centre de recherche spécialisée--Lettres, art, pensée, XIXe siècle. Actes du colloque Intime, intimité, intimisme : [Colloque, Lille, 20-21 juin 1973] Lille : Université de Lille III ; [Paris] : Éditions universitaires, 1976.

Dassié, Véronique. 2010. *Objets d'affection : une ethnologie de l'intime*. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.

De Certeau, Michel. 1980. *L'invention du quotidien*. Tome 1 : *Arts de faire*. Paris : Union générale d'éditions.

De Maison Rouge, Isabelle. 2004. *Mythologies personnelles, L'art contemporain et l'intime*. Paris : Scala.

Deffontaines, Pierre. 1972. *L'homme et sa maison*. Paris : Gallimard.

Del Bayle, Jean-Louis. 2001. *Initiations aux méthodes des sciences sociales*. Paris-Montréal : L'Harmattan.

Duarte Bernandes, Joana. 2010. « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil ». En ligne. *Conserveries mémorielles*, no7, p. 2-16. Dans *Centre pour l'édition électronique ouverte*. www.revues.org. Consulté le 22 juillet 2014.

Dufour, Stéphane, Fortin et Hamel. 1991. *L'enquête de terrain en sciences sociales. L'approche monographique et les méthodes qualitatives*. Montréal : Les Éditions Saint-Martin.

Durand, Régis. 2002. *Essai sur l'expérience photographique*. Tome 2 : *Disparités*. Paris : La Différence.

Dutoit, Thomas. 2004. « From Esthetics of Intimacy to Anesthetics in Extimacy: The Examples of Jacques Derrida ». *L'Esprit Créateur*, vol. 44, no 1 (printemps), p. 9-26

E. Heddon, Deirdre. 2006. *Cultures de la confession : formes de l'aveu dans le monde*

anglophone. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

Fraser, Nancy. 1992. « Rethinking the Public Sphere : A Contribution to the Critique of Actually Existing ». Dans Craig Calhoun (dir.), *Habermas and the Public Sphere*, p.109-142. Cambridge : MIT Press.

Heidegger, Martin. 1985. *Être et temps*. Paris : Authentica.

Jeudy, Henri-Pierre. 1999. *Les usages sociaux de l'art*. Paris : Circé.

Jeudy, Henri-Pierre. 2007. *L'absence de l'intimité: sociologie des choses intimes*. Belval : Circé.

Foucault, Michel. 2009. *Le corps utopique*. Paris : Lignes.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Paris : Éditions Gallimard.

Fullum-Locat, Geneviève. 2007. « L'esthétique relationnelle : une étude de cas : les actions artistiques de Sylvie Cotton ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

Goffman, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Tome 2 : *Les relations en public*. Paris : Minuit.

Goffman, Erving. 2013. *Comment se conduire dans les lieux publics : notes sur l'organisation sociale des rassemblements*. Paris : Economica.

Grillo, Éric. 2010. « Soupçons sur la confiance ». Dans Popelard, Marie-Dominique (dir), *Les voix risquées de la confiance*, p. 85-97. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle.

Habermas, Jürgen. 1962. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot.

Ibrahim-Lamrous, Lila, et Séveryne Muller (dir.). 2005. *L'intimité*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.

Morisset, Vanessa. 2011. « L'acte de collection : le symptôme d'une angoisse? ». *Revue Esse*, no 71 (hiver), p. 13-19

Javeau, Claude. 2003. *Sociologie de la vie quotidienne*. Paris : Presses Universitaires de France.

Julien, Marie-Pierre, et Céline Rosselin. 2005. *La culture matérielle*. Paris : Découverte.

Kant, Emmanuel. [1944] 2004. *Critique de la raison pure*. Paris : PUF.

- Kaufmann, Jean-Claude. 2004. *L'invention de soi : une théorie de l'identité*. Paris : Hachette littérature.
- Kayser, Pierre. 1990. *La protection de la vie privée par le droit*. Paris : Presses universitaires d'Aix-Marseille.
- Laframboise, Alain. 2001. « Dérives et retours sur la question du Voyeurisme en art ». *ETC*, no 56 (janvier-février), p.10-14.
- Laplantine, François. 1996. *La description ethnographique*. Paris : Éditions Nathan.
- Laplantine, François. 2005. *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*. Paris : Téraèdre.
- Le Breton, David. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses universitaires de France.
- Lefebvre, Henri. 1947. *Critique de la vie quotidienne*. Tome 2 : *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris : L'Arche.
- Lévi-Strauss, Claude. 1983. *Le regard éloigné*. Paris : Plon.
- Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs (dir.). 2001. *Les commensaux: quand l'art se fait circonstance / When Art Becomes Circumstance*. Montréal : Centre des arts actuels SKOL.
- Mann, Steve. 2004. « People Watching People Watchers : 'The Law Enforcement Company' for watching over those who come to see and be seen on the 'Urban Beach' ». En ligne. *Surveillance & Society*, Vol. 2, no 4, p.594-610. Dans Queen's University Library. <http://library.queensu.ca/ojs/index.php/surveillance-and-society/article/view/3367/3330>. Consulté le 28 août 2014
- Mann, Steve, Jason Nolan et Barry Wellman. 2003. « Sousveillance : Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments ». En ligne. *Surveillance & Society*, Vol. 1, no 3, p. 331-355. Dans Queen's University Library. <http://library.queensu.ca/ojs/index.php/surveillance-and-society/article/view/3344/3306>. Consulté le 28 août 2014
- Melançon, Benoît (dir.). 1995. *L'invention de l'intimité au siècle des lumières*. Nanterre : Centre des sciences de la littérature, Université Paris X-Nanterre.
- Michaux, Henri. 1966. *L'espace du dedans*. Paris : Gallimard.
- Michaux, Henri. 1963. *Lointain intérieur*. Paris : Gallimard.
- Miège, Bernard. 1996-2007. *La société conquise par la communication*. 3 tomes. Grenoble : PUG.

- Miège, Bernard. 2010. *L'espace public contemporain. Approche Info-Communicationnelle*. Grenoble : PUG.
- Miller, Daniel. 2001. *Home Possessions : Material Culture Behing Closed Doors*. Oxford, UK; New York : Berg.
- Morin, Violette. 1969. « L'objet biographique ». *Communications*, vol. 13, no13, p.131-139.
- Morrison, Elise. 2013. « User-unfriendly. Surveillance Art as Participatory Performance ». *Theater*, vol. 43, no 3, p. 5-23.
- Kaprow, Allan. 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley : California Princeton Press.
- Loubet del Bayle, Jean-Louis. 2000. *Initiations aux méthodes en sciences sociales*. Paris-Montréal : l'Harmattan.
- Quinet, Antonio. 2003. *Le plus de regard : Destin de la pulsion scopique*. Paris : Éditions du Champ lacanien.
- Tomas, François. 2001. « L'espace public, un concept moribond ou en expansion? ». En ligne. *Géocarrefour*, vol. 76, no 1, p. 75-84. Dans Persée.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geoca_1627-4873_2001_num_76_1_2509. Consulté le 20 juillet 2014.
- Ouellet, Pierre. 2000. *Poétique du regard : littérature, perception, identité*. Québec : Septentrion; Limoges : PULIM.
- Papacharissi, Zizi A. 2010. *A Private Sphere : Democracy in a Digital Age*. Cambridge : Polity.
- Paquot, Thierry. 2007. « ‘Habitat, ‘Habitation’, ‘Habiter’, précisions sur trois termes parents ». Dans Thierry Paquot (dir.), *Habiter, le propre de l'être humain : villes, territoires et philosophie*, p. 7-16. Paris : Découverte.
- Puthomme, Barbara. 2003. *Le rien profond : Pour une relecture bachelardienne de l'art contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique.
- Raulin, Anne. 2012. « La vie quotidienne, entre colonisation et émancipation ». *L'homme et la*

société, vol. 3-4, no 185-186, p. 19-32.

Rouillé, André. 2005. *La photographie. Entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard.

Sennett, Richard. 1979. *Les tyrannies de l'intimité*. Paris : Éditions du Seuil.

Serfaty-Garzon, Perla. 1999. *Psychologie de la maison: Une archéologie de l'intimité*. Montréal : Éditions du Méridien.

Świdziński, Jan. 2005. *L'art et son contexte : Au fait, qu'est-ce que l'art?* Québec : Éditions Intervention.

Uhl, Magali. 2002. « Intimité panoptique, Internet ou la communication absente ». *Cahiers Internationaux de Sociologie*, no 112, p. 151-168.

Van Essche, Éric (dir.). 2007. *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*. Bruxelles : Éditions de La lettre volée.

Œuvres

Cut the Parrot (1996), Donigan Cumming

A Prayer for Nettie (1995), Donigan Cumming

Bromance (2012), Isabelle Fexa

J'aurais pu (2011), Isabelle Fexa

Thug Love (2012), Isabelle Fexa

Les petites annonces (2009), Marc-Antoine K. Phaneuf

Infiltrations, Arles, 1998 et *Infiltrations*, Montréal, 2000, Serge Le Squer

Les Anges (1984), Sophie Calle

Les Dormeurs (1979), Sophie Calle

Double Bind ou *No Sex Last Night* (1994), Sophie Calle

Filatures parisiennes (1978/1979), Sophie Calle

L'Hôtel, Sophie Calle

Prenez soin de vous (2007), Sophie Calle

Suite vénitienne (1980), Sophie Calle

Blind Journey (2001), Sylvie Cotton

Mon corps mon atelier : altérité (2002), Sylvie Cotton

Promenades / setnju (2004), Sylvie Cotton

Le Théorème des Sylvie (2001), Sylvie Cotton